

Poděkování náleží doc. PhDr. Lubomíru Konečnému, který se ujal vedení této práce. Za pomoc a veškerou podporu při studiu děkuji prof. Janu Bouzkovi, DrSc., a doc. Ivě Ondřejové, CSc., z Ústavu pro klasickou archeologii FF UK. Prof. Romanu Prahlovi, Csc., vděčím za jeho konzultace ohledně umění 19. století.

U N I V E R Z I T A   K A R L O V A   V   P R A Z E

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro klasickou archeologii

*Láokoón.*

Recepce sousoší v českém výtvarném umění

(1800 - 2000)

*Laocoön.* Reception of the group in Czech visual arts (1800-2000)

Jméno: Ivana Havlíková

Obor: Klasická archeologie - Dějiny umění

Vedoucí diplomové práce: doc. Lubomír Konečný.

2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci napsala samostatně a že jsem nepoužila jiné zdroje než uvedené.

V Úvalech dne 7. května 2006

  
Ivana Havlíková

Obsah:

<b>1. Úvod</b>	<b>6</b>
<b>2. Sousoší Láokoónta</b>	<b>11</b>
2.1 Literární tradice mýtu o Láokoóntovi a známá antická a raně středověká vyobrazení	11
2.2 Současný stav bádání o vatikánském sousoší Láokoónta	16
2.2.1 Literární inspirace	16
2.2.2 Rekonstrukce sousoší	17
2.2.3 Datování <i>Láokoónta</i>	20
<b>3. Poantický osud sousoší</b>	<b>23</b>
3.1 Pliniova zpráva	23
3.2 Objevení sousoší	24
3.3 Pořizování kopií, <i>Láokoón</i> v mezinárodní diplomacii	26
3.4 Winckelmann a Lessing	28
<b>4. Hlavní tendence recepce Láokoónta v evropském umění</b>	<b>30</b>
4.1 Před rokem 1506	30
4.2 Od roku 1506 do konce 19. století	31
4.3 Století dvacáté	35
4.4 <i>Láokoón</i> v literatuře	37
<b>5. <i>Láokoón</i> v českém výtvarném umění</b>	<b>39</b>
5.1 <i>Láokoón</i> v manýrismu a baroku	39
5.2 Pražská Akademie umění a 19. století	44
5.2.1 Kresba na pražské Akademii umění	45
5.2.2 Satirická reakce na akademickou výuku	49
5.3 <i>Láokoón</i> ve výtvarném humoru 19. a 20. století	52
5.3.1 Počátky <i>Láokoónta</i> v evropské politické kresbě a principy jeho užití	53
5.3.2 Česká politická kresba	56
5.3.3 Český výtvarný humor nepolitického charakteru	60



5.4 <i>Láokoón</i> El Greca jako inspirační zdroj českých zobrazení Láokoóntova příběhu	66
5.4.1 <i>Láokoón</i> El Greca	66
5.4.2 Vliv <i>Láokoonta</i> El Greca v českém umění	67
5.5 <i>Láokoón</i> v surrealismu	71
5.6 Dramatický meziprostor Jánuse Kubíčka	72
5.7 <i>Láokoón</i> v umění tapiserie	76
5.8 Recepce sousoší v malířství devadesátých let 20. století a počátku 21. století	78
5.9 Sochařská zpracování <i>Láokoonta</i> v českém umění 19. a 20. století	81
5.10 <i>Láokoón</i> v textech badatelů, umělců a teoretiků	83
5.10.1 Miroslav Tyrš	83
5.10.2 Vyjádření umělců a uměleckých kritiků k <i>Láokoóntovi</i>	84
<b>6. Varia</b>	<b>86</b>
6.1 <i>Láokoón</i> jako nástroj politické kritiky	86
6.2 <i>Láokoón</i> v české beletrii a filmu	88
<b>7. Závěr</b>	<b>94</b>
<b>Resumé</b>	<b>100</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>101</b>
<b>Seznam a zdroje vyobrazení:</b>	<b>110</b>

## 1. Úvod

Když bylo na počátku roku 1506 pro moderní dobu objeveno antické mramorové sousoší Láokoónta a jeho synů [1,2],<sup>1</sup> počala se odehrávat zajímavá kapitola v dějinách umění, která ani na počátku 21. století stále není ukončena. Poantická historie sousoší má mnoho zajímavých aspektů, z nichž některé vydají svým obsahem i rozsahem na samostatné odborné studie a jsou také často na odborném poli diskutovány. Svědčí o tom neustálé spory o dataci sousoší, jeho autorství či rekonstrukci, ale zejména další oblast "láokoóntovské historie", a to recepcce *Láokoónta* v evropském umění.

*Láokoón* již od okamžiku svého objevení patřil nejen k nejobdivovanějším, ale zejména k nejinspirativnějším dílům antického umění vůbec, vzbuzoval pozornost sběratelů a milovníků umění, ale především umělců, a po celé 16. století představoval neoficiální *exemplum artis*, podle kterého se bylo hodně co naučit. Znalost sousoší byla šířena grafickými reprodukcemi, pro náročnější byly na objednávku pořizovány odlitky či redukované repliky. Věhlas díla byl tak veliký, že již v průběhu 16. století vzniklo také několik kopií ve skutečné velikosti, které byly ceněny jako dílo samo. V průběhu 18. a 19. století se *Láokoón* stal nezbytnou součástí výbavy akademií umění, kde se studenti učili kreslit kopírováním antik či jejich odlitků.

Vliv sousoší na uměleckou produkci byl obrovský, a to jak po stránce formální, tak i obsahové. Po roce 1506 je náhle možno pozorovat, jak se v ikonografii prosazuje nový námět, do té doby téměř neexistující výtvarné zpracování

---

<sup>1</sup> Literatura k archeologickým aspektům sousoší je velmi široká. Z recentních titulů zejména: Bernard Andreae, *Laokoon und die Kunst von Pergamon: Die Hybris der Giganten*, Frankfurt am Mainz 1991. - Idem, *Laokoon und die Grundung Roms*, Mainz 1994. - Georg Daltrop - Wolfgang Schuller, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel römischer Museumsgeschichte und Antiken - Erkundung*, 1982.

příběhu Láokoónta a jeho synů.<sup>2</sup> Ač formálně s vatikánským sousoším často nemají pranic společného, jejich vztah je právě díky dataci těchto děl po roce 1506 nasnadě. Sousoší si udrželo svůj vliv také ve století dvacátém, jak o tom svědčí poměrně velké množství moderních uměleckých děl s námětem Láokoónta a velmi často také přímo s citací vatikánského sousoší.

Jednou z prvních prací, zabývajících se recepcí sousoší Láokoónta v umění 16. až 20. století, je dodnes platná studie Margarete Bieber, poprvé publikovaná již v roce 1942.<sup>3</sup> Z doby nedávno minulé je možno zmínit např. práci Salvatora Settise, která se recepci *Láokoónta* v pozdějším umění věnuje alespoň částečně,<sup>4</sup> a studii Marie Louro Berbarý o vlivu sousoší na umělecká díla s křesťanskou tematikou.<sup>5</sup> K prohloubení zájmu o recepci antického umění a také o osudy *Láokoónta* přispěli významně i Francis Haskell a Nicholas Penny svou podnětnou studií o dějinách vkusu<sup>6</sup> nebo výstava *D'après l'antique*, která se konala na počátku tohoto století v Paříži.<sup>7</sup> Problematika byla také tématem setkání archeologů a historiků umění konaného v roce 2003 pod názvem *Le colloque Laocoon* v Paříži.<sup>8</sup> Vztahem mezi archeologickými nálezy (včetně

---

<sup>2</sup> Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York – Oxford 1993, s. 624-626. Autorka datuje naprostou většinu příkladů, kromě kresby F. Lippiho, vytvořené v souvislosti s výzdobou medicejské villy v Poggio a Caiano, do doby po roce 1506, přičemž zmiňuje i oslavnou Sadoletovu báseň či jiná literární díla s námětem Láokoónta.

<sup>3</sup> Margarete Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since its Discovery*, Detroit, 1967.

<sup>4</sup> Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

<sup>5</sup> Maria Louro Berbara, *Christ as Laocoon. An iconographic parallel between Christian and Pagan sacrificial representations in the Italian Renaissance*, Hamburg 1999.

<sup>6</sup> Francis Haskell - Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of classical Sculpture*, New Haven-London, 1988. K sousoší Láokoónta zejména s. 243-247.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Cuzin – Jean-René Gaborit et al., *D'après l'antique* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris 2000. K *Láokoóntovi* zejména s. 228-273. Výstava byla věnována uměleckému tvoření podle slavných antických sochařských děl (*Spinario*, *Venuše mělská*, *Gladiátor Borghese* a další).

<sup>8</sup> Příspěvky prezentované v rámci kolokvia byly vydány v *Revue germanique internationale* 19, 2003.

Láokoónta) a renesančním uměním, estetikou a kulturou obecně se zabývá studie Leonarda Barkana z roku 1999.<sup>9</sup>

Nezbývá než položit si otázku. Jaký byl ohlas českého umění na sousoší Láokoónta? Pětisetleté výročí jeho objevení, které bylo možno oslavit na počátku tohoto roku, dne 14. ledna 2006, dává bezesporu vhodnou příležitost k tomu, abychom se věnovali této otázce z oblasti antických tradic českého umění blíže, neboť rozsah recepce sousoší v domácím umění nebyl dosud zhodnocen. Z českých badatelů se soustavněji problematice recepce *Láokoónta* v evropském umění věnoval Lubomír Konečný v několika dílčích článcích.<sup>10</sup> Zejména pak jeho příspěvek prezentovaný v rámci konference *Smích v umění* seznamuje také s několika příklady recepce sousoší v umění českém.<sup>11</sup>

Úzké zaměření diplomové práce na nepřiliš častý námět umělecké tvorby si vyžádalo pro zkoumání širší časové období, tedy od roku 1800 do roku 2000, přičemž však nemohou být zcela opomenuty ani doklady recepce *Láokoónta* z dob dřívějších, konkrétně z období manýrismu a baroka, neboť některé z nich přesahují význam domácího umění.<sup>12</sup> Pouze pro úplnost pak uvádím také prozatím několik málo zjištěných uměleckých děl s touto tematickou z počátku 21. století. Hlavní pozornost je věnována jak oblasti tradičního tzv. vysokého umění, tedy malířství, sochařství, příp. fotografie, tak i oblasti populární kultury, zejména kreslenému humoru, karikatuře a satíře. Zatímco v některých případech je díky přímé citaci vatikánského sousoší zdroj inspirace zcela

---

<sup>9</sup> Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and aesthetics in the making of renaissance culture*, New Haven-London 1999. K *Láokoóntovi* zejména s. 9-16, 185-187.

<sup>10</sup> Lubomír Konečný, Rubensovo Umučení sv. Tomáše. Ikonografický komentář, *Umění* XXVI, 1978, s. 211-247. – Idem, Antonio Campi a Láokoón, *Bulletin Národní galerie v Praze* IX, 1999, s. 185-187.

<sup>11</sup> Idem, *Láokoón ve výtvarném humoru a satíře 19. století.*, in Marie Ottlová (ed.), *Proudý české umělecké tvorby 19. století: Smích v umění*, Praha 1989, s. 147-155.

<sup>12</sup> Sosouší Adriaena de Vries jako jediné české zpracování tématu uvádí Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 2), s. 624.

zjevný, zejména v období 20. století je nutno přihlédnout i k dalším možným inspiračním zdrojům láokoóntovské tematiky. V úvahu připadá zejména mytologický obraz španělského malíře krétského původu El Greca.

Co se týče vlastního členění práce, text je rozdělen do šesti kapitol. První dvě jsou věnovány stručnému shrnutí archeologické problematiky vatikánského sousoší, zejména pak shrnutí dosavadního bádání z hlediska rekonstrukce, datace a literární tradice mýtu o Láokoóntovi. Zmíněna jsou i další antická vyobrazení Láokoónta. Kapitola třetí je zaměřena na stručné vykreslení poantických osudů slavného sousoší, pozornost je věnována otázce objevení, pořizování kopií a úloze Láokoónta v dějinách umění 18. století. Následující kapitoly jsou již věnovány výtvarné recepci sousoší. Po nezbytném uvedení do problematiky recepce v evropském umění 16. až 20. století následuje kapitola o recepci Láokoónta v umění českém. V rámci této kapitoly jsou příležitostně zmíněna také analogická zahraniční zpracování námětu, podařilo-li se je získat, nebo taková, která jsou pro uvedení čtenáře do té které problematiky nezbytná. Pro dokreslení osudů sousoší v českém kulturním prostředí se okrajově zmiňují i o literatuře, filmu, teoretických pracích umělců, teoretiků umění a badatelů. Významnou kapitolou "historie" Láokoónta v českých zemích je bezesporu pokus Miroslava Tyrše habilitovat se v druhé polovině 19. století prací o Láokoóntovi pro klasickou archeologii.

Tato diplomová práce si klade za cíl ukázat, jakým způsobem se projevil vliv sousoší Láokoónta, v 18. a 19. století bezesporu jednoho z nejslavnějších sochařských děl antiky, v českém umění, a seznámit čtenáře s pluralitou přístupů umělců k recepci sousoší a s tím, jak se jejich postoj k tomuto antickému dílu v průběhu doby proměňoval.

Zcela jistě pak jejím cílem není přispět do debaty o datování či rekonstrukci sousoší. V této oblasti se omezím pouze na stručné shrnutí dosavadních výsledků. Práce nemá být ani katalogem uveřejňujícím všechna zpracování tématu Láokoónta v českém výtvarném umění. To, že se v blízké době podaří objevit další vyobrazení, se nedá vyloučit, ale právě vzhledem k náhodnosti nalezení většiny příkladů spíše předpokládat.<sup>13</sup> Tímto bych chtěla poděkovat všem, kteří přispěli svými nálezy do poměrně hojného celku českých uměleckých děl inspirovaných sousoším Láokoónta a jeho synů, v první řadě doc. Lubomíru Konečnému, kterému vděčím také za zpřístupnění jeho materiálů k tomuto tématu. Dále děkuji Petře Kolářové, Jiřímu Havlíkovi a Kristýně Urbanové.

V souladu se zavedenou zvyklostí užívám kurzívy v případě, je-li jméno *Láokoón* chápáno jako označení pro vatikánské sousoší. Naproti tomu Láokoón uvedený běžným písmem značí mytologickou postavu.<sup>14</sup> Latinské jméno Laocoon přepisují do češtiny v souladu s transkripcí uvedenou v *Encyklopedii antiky* jako Láokoón.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Časová nenávaznost jednotlivých příkladů recepce *Láokoónta* v českém umění a pluralita receptivních tendencí znemožňuje ucelenější a systematictější podání textu.

<sup>14</sup> Viz např. Lubomír Konečný (cit. v pozn. 10). – Maria Louro Berbara, (cit. v pozn. 5), s. 14. – Leonard Barkan, (cit. v pozn. 9).

<sup>15</sup> Ludvík Svoboda et al., *Encyklopedie antiky*, Praha 1973, s. 329.

## **2. Sousoší Láokoónta**

### **2.1 Literární tradice mýtu o Láokoóntovi a známá antická a raně středověká vyobrazení**

Ačkoli postavě trójského kněze Láokoónta není v řecko-římské mytologii věnováno příliš prostoru a jedná se o hrdinu spíše méně významného, je bezesporu jednou z klíčových postav Trójské války. Setkáváme se s ním poprvé na samém konci tohoto válečného konfliktu, v okamžiku, kdy se Řekové po marném desetiletém obléhání města uchýlili ke lsti. Na radu bohyně Athény zhotovili dutého dřevěného koně. Ponechali jej před hradbami Tróje a zatímco v jeho nitru zůstali skryti nejlepší řečtí bojovníci, ostatní Řekové se nalodili a naoko odpluli do vlasti. Ve skutečnosti však zakotvili poblíž nedalekého ostrova Tenedu.

Když si Trójané povšimli na pobřeží stojícího dřevěného koně, váhali, co udělat s řeckým darem, zda ho vtáhnout do města, svrhnout do moře nebo dokonce zapálit. Náhle kněz Láokoón, který se právě chystal vykonat oběť bohu Neptunovi, pojal podezření, že to je lest, a varoval spoluobčany před vtažením koně do města. Dokonce zarazil své těžké kopí do břicha koně. Nastrčený řecký zajatec Sinón však přesvědčil obyvatele města, že kůň je obětním darem bohyni Athéně a nesmí být poškozen. Náhle se z moře vynořili dva velicí hadi a vrhli se na Láokoóntovy syny a pak i na otce, jenž jim přispěchal na pomoc, a zardousili je. Poté se odplazili k Athénině chrámu a skryli se tam. Zděšení Trójané si smrt Láokoónta a jeho synů následně vyložili jako pomstu bohyně a rozhodli se vtáhnout dřevěného koně do města průlomem v hradbách, který sami pro tento účel zhotovili. Po večerních oslavách konce války Sinón vypustil bojovníky z nitra koně a zároveň ze svého úkrytu připlula řecká flotila. Probuzen

řinčením zbraní stačil z hořící Tróje uprchnout Aeneas s nepříteli početnou družinou.

Takto lze shrnout příběh Láokoonta a jeho synů, potažmo pádu Tróje, jak jej převyprávěl Vergilius v druhé knize své *Aeneidy* ústy hrdiny Aenea kartháginské královně Didó (Aen.2,40-267). Literární tradice vztahující se k příběhu kněze Láokoonta však nezachovala pouze tuto verzi, nýbrž podobně jako u mnoha dalších mytologických příběhů i v tomto případě existuje několik dalších verzí, které předcházely vzniku Vergiliovy *Aeneidy*.

Vůbec nejstarší zmínku o trójském knězi Láokoontovi je možno nalézt v *Ιλιου Περσις* Arktina z Milétu, básníka z 8. až 7. století př. n. l., jehož dílo se zachovalo prostřednictvím Proklovy kompilace ze 4. století n. l. (Chrest.2). Podle této verze umírá pouze Láokoón a jeden jeho syn, zatímco druhý je zachráněn. Varován podivným znamením Aeneas opouští Tróju. Ve verzi Bakchylida, řeckého básníka 1. poloviny 5. století př. n. l., zaznamenané Serviem (ad.Aen,2.201), je Láokoón knězem boha Apollóna a je potrestán smrtí svých synů za své sexuální provinění. Ve ztracené Sofokleově tragédii, jež je známa pouze hypoteticky z několika fragmentů vázového malířství a zmínek u pozdějších autorů, umírají na následky rdoušení hady pouze dva synové, přičemž je opět zdůrazněna vazba mezi útokem na Láokoonta a Aeneovým útěkem. Kněz Láokoón byl u Sofoklea potrestán pravděpodobně proto, že se protivil vůli boha Apollóna.

Důležitou předlohou pro Vergilia byla verze alexandrijského básníka Euforióna z Chalkidy z přelomu 3. a 2. století př. n. l. V této verzi příběhu, zaznamenané opět Serviem (ad.Aen.2.201), je Láokoón knězem Neptunovým a je zardoušen spolu se svými dvěma syny proto, že se dopustil sexuálního provinění před sochou boha Apollóna. Ve *Fabulae*



Gaia Iulia Hygina (Fab.135) je kněz potrestán smrtí svou i svých synů opět za vzepření se bohu Apollónovi. Lid trójský se však domnívá, že zemřel proto, že poničil kopím dřevěného koně. Quintus ze Smyrny ve svém eposu popisujícím události po Hektorově smrti zmiňuje vztah mezi útokem hadů na Láokoónta a jeho varováním ohledně dřevěného koně. V této verzi jsou zardoušení oba synové, otec se stává slepým (Ilioup.12,396-415).<sup>16</sup> Příběh Láokoónta je zmíněn i Petroniem v jeho *Satirikonu* (Satir.89), kde je pojednáván identicky k Vergiliovu zpracování.

Jak již bylo zmíněno, nejznámějším převyprávěním mýtu je příslušná pasáž z Vergiliovy *Aeneidy*, která také byla s vatikánským sousoším spojována nejčastěji. Role Láokoónta v mytologii se zdá být na první pohled malá, avšak je to role důležitá, a to zvláště pro Římany, neboť knězova smrt může být dána do přímé souvislosti s pádem Tróje, tedy i s Aeneovým zachráněním se, které nakonec vedlo k založení Říma. Na tento důležitý moment, spojující bájnou Tróju s Římem, nezapomněl poukázat ani Vergilius (Aen.2,54-56):

*"Nechtít to božský osud a nebýt nejapné mysli,  
již by je býval přiměl, by řeckou rozbili skrýši,  
Trója by nyní stála a trval bys, Priamův hrade!"*

Téma smrti kněze Láokoónta a jeho synů nebylo v antickém výtvarném umění příliš frekventované. Erika Simon vyjmenovává méně než 10 známých příkladů výtvarného zpracování tohoto námětu v antickém umění, přičemž sousoší Láokoónta je

---

<sup>16</sup> Ačkoli byl tento text napsán dlouho po vytvoření sousoší, až ve 4. století n. l., vychází ze starších mytologických příruček a reflektuje tak mýty starší doby.

klasifikováno jako jediné sochařské znázornění.<sup>17</sup> Jako další zobrazení jsou uvedeny například malby dvou červenofigurových jihoitalských váz z doby kolem 430 až 425 a 380 až 370 př. n. l., které, jak se obecně předpokládá, zobrazují scény ze ztracené Sofokleovy tragédie *Láokoón* [3,4]. Oběma znázorněním je společný motiv sochy Apollóna Thymbraia ovíjené hady, u jejíž baze je možno vidět roztrhaná těla mladíků. Nechybějí postavy otce Láokoónta a jeho ženy spěchající synům na pomoc.<sup>18</sup>

Do doby kolem poloviny 1. století n. l. jsou datovány dvě nástěnné malby z Pompejí. Jedna je *in situ* v Casa di Menandro [5] a druhá, dnes v Museo Nazionale v Neapoli, pochází z Casa di Laocoonte. Fresky jsou reprezentanty třetího pompejského stylu a námět pojímají téměř shodně. Láokoón klečící jedním kolenem na oltáři je zobrazen v zápase s hadem, jeden ze synů již leží mrtev, druhý stále ještě bojuje. Tato zpracování zachycují i býka a obětní náčiní, prudkým bojem shozené z oltáře na zem, a zděšené svědky strašlivé události. Za nejbližší paralelu vatikánského sousoší bývá považována etruská gemma [6], znázorňující u sebe stojící tři muže ovíjené hady. Názory na gemmu se různí, bývá buď datována od 5. do 2. století př. n. l., nebo označována za falsum vzniklé v renesanci až po objevení *Láokoónta*.<sup>19</sup>

Do 5. století n. l. je datována ilustrace textu Vergiliovy *Aeneidy* (Vat.lat.3225,f.18v) [7]. Znázornění je pojato jako narativní sekvence. Miniatura zobrazuje Láokoónta oděného do kněžského roucha připraveného před Neptunovým

---

<sup>17</sup> Erika Simon, heslo Laokoon, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich und München 1992, vol. VI, s. 196-201. Kromě v textu uvedených výtvarných zpracování Láokoóntova mýtu autorka zmiňuje ještě fragment červenofigurového kantharu.

<sup>18</sup> Blíže k vlivu Sofokleovy tragédie *Láokoón* na vázové malířství viz Louis Séchan, *Etudes sur la tragedie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, s. 160-166.

chrámem obětovat velkého bílého býka. V pozadí vidíme po moři se blížící dva hady. Kněz je zobrazen ještě jednou, tentokráte už v okamžiku útoku hadů, klečící pravým kolenem na oltáři. Jeho dva synové, zobrazení jako malé děti, jsou k jeho trupu poutáni hadími těly. Z 5. století n. l. pocházejí také tři kontorniáty s motivem Láokoónta a jeho synů, jejichž pojetí je blízké výše zmíněné miniatuře. Podle Leopolda Ettlingera obě fresky, vatikánská miniatura a některé z kontorniátů vycházejí ze společného prototypu zobrazení, který byl vytvořen pravděpodobně ve 4. století př. n. l.<sup>20</sup> Zvláště nápadným společným prvkem je zejména pozice Láokoónta, který spočívá jedním kolenem na oltáři.

Jediným antickým výtvarným zpracováním příběhu, které je známo široké veřejnosti, je však sousoší Láokoónta, které spolu s pasáží z Vergilia v podstatě definuje v našem chápání celý mýtus.

---

<sup>19</sup>Brunilde Sismondo Ridgway, Le Laocoon dans la sculpture hellénistique, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 14. - Maria Louro Berbara (cit. v pozn. 5), s. 29-30.

<sup>20</sup> Leopold Ettlinger, Exemplum Doloris. Reflexions on the Laocoon Group, *Essays in honour of Erwin Panofsky: De artibus opuscula* 40, 1961, s. 121-126. Citováno podle Maria Louro Berbara, (cit. v pozn. 5), s. 29.

## **2.2 Současný stav bádání o vatikánském sousoší Láokoónta**

*Láokoón* přitahoval zájem badatelů již krátce po svém objevení, přesto dodnes panuje v souvislosti se sousoším celá řada nevyřešených otázek. Na následujících stranách se tak pokusím o stručné shrnutí současného stavu bádání. Mezi problematické otázky patří zejména případná literární inspirace, která vedla ke vzniku sousoší, datace spojená s otázkou, zda se jedná o kopii či originál, a také rekonstrukce.

### **2.2.1 Literární inspirace**

Vatikánské sousoší znázorňuje nejdramatičtější moment celého příběhu, a to okamžik útoku hadů a následné smrtící agónie kněze a jeho synů. Láokoón a jeho mladší syn klesají nazad na oltář, u kterého se kněz právě chystal provést oběť bohu Neptunovi. Jeden z hadů se vine za zády ústřední figury a kolem ruky staršího syna, aby otce uštkl do boku. Druhý obvíjí nohy všech tří zúčastněných, přičemž jeho hlava je skryta pod dlaní levé ruky mladšího syna, který se marně snaží zabránit smrtelnému uštknutí, a zdá se, že již ztratil veškeré síly a pomalu umírá. Starší syn bojuje s energií a snaží se levou rukou strhnout hadí závit ze svého kotníku.

Za inspirační zdroj tohoto výtvarného zpracování byla tradičně považována právě pasáž z Vergiliovy *Aeneidy*. Sousoší nicméně vykazuje určité odlišnosti v provedení od Vergiliova popisu. Na první pohled je patrné, že starší syn je nezraněn, plný energie a stále bojující. Navíc jeho figura je s kompozicí otce a mladšího syna spojena poměrně volně, po poslední rekonstrukci se její vzdálenost od otce ještě více zvětšila. Tyto skutečnosti by mohly naznačovat, že se

staršímu synovi podařilo zachránit.<sup>21</sup> Jako možný inspirační zdroj by pak připadal v úvahu právě Arktinos z Milétu, podle jehož verze se staršímu synovi podařilo uniknout hadímu sevření.

Vergilius uvádí, že hadi napadnou otce, který spěchá synům na pomoc. Zaujme nás tedy také, že, ačkoli synové svými pohledy směřují k otci, ten se zdá být naplno pohlcen svým vlastním utrpením.<sup>22</sup> Francois Queyrel na základě podrobného studia stop po původní polychromii a porovnání získaných poznatků s renesančními zobrazeními, která existenci polychromie potvrzují, došel k názoru, že sousoší zachycuje kněze Láokoónta slepého a bylo tedy inspirováno verzí příběhu, kterou zpracoval Quintus ze Smyrny, v níž umírají pouze dva Láokoóntovi synové a otec se stává slepým. To, že se Láokoón ve svém vlastním utrpení zdá být nevšimavý k bolesti svých synů, může být tedy vysvětleno právě jeho slepotou. Polychromie mramorového sousoší tak v antice možná byla klíčem k identifikaci mýtu.<sup>23</sup>

### 2.2.2 Rekonstrukce sousoší

V okamžiku objevení v roce 1506 chyběly sousoší pouze pravá otcova paže, pravá paže mladšího syna a část pravého předloktí syna staršího. Stav *Láokoónta* v okamžiku nálezů je dobře dokumentován nejen několika kresbami pořízenými krátce po jeho objevení, ale také bronzovým odlitkem sousoší

<sup>21</sup> Této skutečnosti si povšiml již v renesanci Jacopo Sadoletto: "*Zatím syn druhý, jenž dosud ni užtknut do těla nebyl, pokrčil nohu a chtěl z ní odervat hadi ten ocas.*" Citováno podle Gotthold Ephraim Lessing, Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie, in: idem, *Hamburská dramaturgie, Laokoon, Stati* (př. J. Pospíšil, A. Šimečková), Praha 1980, s. 307. -Vzdálenost staršího syna od kompozice otce a syna mladšího se dokonce ještě více zvětšila po posledním restaurování sousoší provedeném Fillipem Magi v polovině minulého století, během kterého byla pravá noha staršího syna posunuta dále od levé nohy otce.

<sup>22</sup> Winckelmann naopak zdůrazňoval otcův žal nad utrpením synů, viz Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku, Stati* (př. J. Stromšík), Praha 1986, s. 223.

<sup>23</sup> François Queyrel, *Les couleurs du Laocoon*, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 57-70.

zbaveného všech renesančních dodatků, pořízeným v roce 1543 pro francouzského krále [8]. Chybějící části byly poprvé rekonstruovány v mramoru v roce 1523 při příležitosti pořízení sochařské kopie *Láokoónta* florentským sochařem Bandinellim [9]. Láokoóntova paže na této kopii směřuje vzhůru v diagonálním směru, v lokti se zalamuje téměř v pravém úhlu. Podle literárních dokladů byla ve třicátých letech 16. století sochařem Montorsolim, Michelangelovým žákem a spolupracovníkem, připojena k sousoší hliněná pravá paže ústřední postavy, která již byla vztyčena přímo vzhůru.<sup>24</sup> V mramoru byla vztyčená paže provedena až v letech 1725–1727 Agostinem Cornacchinim.<sup>25</sup>

Dnešní podoby se sousoší dočkalo v letech 1957 až 1959, kdy bylo Filippem Magim provedeno zatím poslední velké restaurování, v jehož rámci byly odstraněny všechny poantické dodatky a přidána originální pravá *Láokoóntova* paže, nalezená náhodně již v roce 1906 sochařem Ludwigem Pollakem v ateliéru jednoho římského kameníka a po dlouhou dobu považovaná za paži z nikdy nenalezené kopie sousoší. Tato paže směřuje vzhůru, nicméně v lokti se prudce ohýbá k hlavě, dlaň chybí. Rekonstrukce bere v úvahu nejen kontrakci svalů na *Láokoóntových* zádech, ale také zcela odpovídá všeobecně srozumitelnému instinktivnímu gestu, které provádíme rukou, cítíme-li bolest. Obdobné názory na rekonstrukci bylo možné konec konců pozorovat již na některých renesančních kresbách podle sousoší (viz kapitola 4.2).

---

<sup>24</sup> Diskutována je také účast Michelangelova na rekonstrukci. Ten měl kolem roku 1540 vytvořit další hliněnou paži pro ústřední postavu sousoší. Od svého záměru však upustil, neboť se necítil být natolik zdatným sochařem, aby doplnil tak skvělé dílo. Viz Lubomír Konečný, *Rubensovo Umučení sv. Tomáše* (cit. v pozn. 10), s. 214, a Francis Haskell – Nicholas Penny (cit. v pozn. 6), s. 246.

<sup>25</sup> Přehledně shrnuje problematiku rekonstrukce Lubomír Konečný, *Rubensovo Umučení sv. Tomáše* (cit. v pozn. 10), s. 216–217. - Detailněji k jednotlivým renesančním pokusům o rekonstrukci viz Hanno-Walter Kruft, *Metamorphosen des Laokoöon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks*, *Pantheon* XLII, 1984, s. 3–11.

Vyřešením pozice pravé Láokoóntovy paže však problém rekonstruování nekončí. Novátorským způsobem přistoupil k rekonstrukci v roce 1959 Seymour Howard, věnující se problematice restaurování antických děl v době renesanční a barokní.<sup>26</sup> Vyšel z nepodloženého předpokladu, že sousoší bylo v roce 1506 nalezeno ve fragmentárním stavu, že figura staršího syna byla od zbývajících figur zcela oddělena, a sousoší pak bylo složeno neznámým restaurátorem na základě dobového vkusu do nám dnes známé kompozice.<sup>27</sup> V rekonstrukci, kterou navrhuje, posouvá Howard staršího syna poněkud více dozadu, k boční straně oltáře, čímž dochází k porušení podle jeho názoru striktní frontálnosti skupiny a k dosažení zcela evidentní kontinuity závitů hadích těl.<sup>28</sup>

V roce 1969 vystoupil americký archeolog Peter von Blanckenhagen s další hypotézou snažící se vyřešit často diskutovanou problematiku "jedn pohledovosti" sousoší a odlišností ve stylistickém provedení jednotlivých figur. "Jedn pohledovost" vznikla podle jeho názoru v době císaře Augusta dodatečným připojením figury staršího syna k původní helénistické kompozici složené pouze z otce a mladšího syna, která sama o sobě působí více trojrozměrným dojmem. Tímto mělo být sousoší záměrně připodobněno popisu Láokoóntovy smrti ve Vergiliově *Aeneidě*.<sup>29</sup> Erika Simon však poukázala na to, že dva Láokoóntovi synové tvoří nedílnou část mýtu, který by byl na základě kompozice složené pouze ze dvou postav

---

<sup>26</sup> Seymour Howard, On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group, *American Journal of Archeology* 63, 1959, s. 365-369, pls. 93 – 94. Autor se pokusil zpětně rozložit vatikánské sousoší na fragmenty, v jakých bylo podle jeho názoru v renesanci objeveno (obr.13).

<sup>27</sup> Jedná se o zcela nepodloženou hypotézu, nicméně je třeba zdůraznit, že některé kresby, např. kresba Giovanniho Antonia da Brescia, znázorňují evidentní zlom mezi otcem a starším synem. Viz Matthias Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, obr. 15.

<sup>28</sup> K navrhované rekonstrukci viz Seymour Howard (cit. v pozn. 26), obr. 11-13. Problém frontality sousoší nebyl patrně v renesanci ani baroku tak intenzivně vnímán. Sousoší bylo kresleno z nejrůznějších úhlů, dokonce zezadu (viz kapitola 4.2).

<sup>29</sup> Peter von Blanckenhagen, Laokoon, Sperlonga und Vergil, *Archäologischer anzeiger* 1969, s. 256-275. Citováno podle Brunilde Sismondo Ridgway (cit. v pozn. 19), s. 22.

obtížně identifikovatelný.<sup>30</sup> Tyto dva vybrané návrhy moderních rekonstrukcí naznačují dostatečně, jakým směrem se ubírá moderní bádání po definitivním ustavení pravé Láokoóntovy paže.<sup>31</sup>

### 2.2.3 Datování Láokoónta

Sousoší Láokoónta je jedním z mála zachovaných antických sochařských děl, o nichž se zmiňují starověké prameny. Plinius starší (23-79 n.l.) nám ve své *Naturalis Historia* zanechal cenné svědectví, ve kterém uvedl jména tří sochařů, kteří se podíleli na vytvoření sousoší, a zároveň dosvědčil, že Láokoónta spatřil v domě císaře Tita, čímž poskytl modernímu datování v podstatě terminus ante quem (Nat.Hist., XXXVI, 37).

„Je však ještě přemnoho slavných výtvorů, neboť výborných umělců byl velký počet a většina jich nemůže být ani jmenována. Tak v Láokoóntovi, který je v domě císaře Tita, máme mistrovské dílo, předčící práce malířské i kovolitecké. Podle společného námětu v jednom bloku kamene vytvořili jej i jeho děti v podivuhodné spleti s hady umělci Agesander, Polydóros a Athénodóros z Rhodu.“

Na datování sousoší nebyly nikdy jednoznačné názory. Dva extrémní póly prezentují aktéři slavné polemiky o hranicích malířství a poezie. Zatímco Johann Joachim Winckelmann

<sup>30</sup> Erika Simon, Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst, *Archäologischer anzeiger* 1984, s. 652. Proti této hypotéze se vyslovila např. i Brunilde Sismondo Ridgway (cit. v pozn. 19), s. 22, která stylistické rozdíly v provedení jednotlivých postav považuje za zcela kompatibilní s faktem, že sousoší bylo vytvořeno třemi sochaři a jednotlivé postavy znázorňují osoby různého věku. Zdánlivou odpoutanost staršího syna pak vysvětluje rozdílnými následky napadení hady.

<sup>31</sup> Velká pozornost, kterou sousoší v tomto směru neustále přitahuje, je podle mého názoru důsledkem stále přetrvávajícího chápání Láokoónta jako uměleckého díla vysoké kvality, za jaké jej označil Plinius. Toto nedovoluje pochopit, proč sousoší vykazuje určité kompoziční nedostatky.



datoval sousoší do doby Alexandra Velikého,<sup>32</sup> Gotthold Ephraim Lessing se domníval, že bylo vytvořeno až v době Titově.<sup>33</sup> Na základě prosopografických studií byl *Láokoón* také často datován do doby kolem poloviny 1. století př. n. l., kdy jsou na ostrově Rhodu nápisně doložena jména všech tří mistrů sochařů. Častý výskyt těchto jmen na ostrově však znemožňuje jednoznačné závěry.<sup>34</sup>

Krátce po polovině minulého století Gisela Richter navrhla datování sousoší do doby kolem roku 150 př. n. l., a to na základě stylové blízkosti s tzv. barokním uměním Pergamského království, konkrétně s gigantomachií velkého pergamského oltáře.<sup>35</sup> Styčné body byly shledány zejména v obdobném pojetí hadů, vlasů znázorněných postav, vyjádření bolesti apod. V roce 1957 byl uskutečněn významný archeologický objev v lokalitě zvané Sperlonga na pobřeží Tyrhénského moře. Objevena byla velká grotta s množstvím fragmentů sochařské dekorace, která byla na základě pasáží ze Suetonia (Tiberius, 39) a Tacita (Annales. 4, 59) identifikována s místem, kde Tiberius málem zemřel v důsledku náhlého sesuvu kamenů [10]. Bylo identifikováno několik skupin oslavujících příběhy z epických básní, a to skupiny *Oslepení Polyféma*, *Loď Odysseova se Skyllou*, *Krádež Palladia* a *Ajax (Odysseus) s tělem Achillea*, varianta slavné helénistické skupiny *Pasquino*.<sup>36</sup> Společným prvkem sochařské výzdoby je oslava řeckého hrdiny Odyssea, Tiberiova mýtického předka. Již záhy byla rozpoznána stylová příbuznost s *Láokoóntem*, zejména

---

<sup>32</sup> Johann Joachim Winckelmann (cit. v pozn. 22), s. 222-223. Winckelmann podmiňoval tuto dataci zejména všeobecným rozkvětem Řecka v době Alexandra Makedonského a tak zcela v souladu s Pliniovým tvrzením "*Deinde cessavit ars.*"

<sup>33</sup> Gotthold Ephraim Lessing (cit. v pozn. 21), s. 376-381.

<sup>34</sup> Brunilde Sismondo Ridgway (cit. v pozn. 19), s. 21.

<sup>35</sup> Gisela Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Oxford 1951, s. 66-70.

<sup>36</sup> Originální helénistická skupina *Pasquino* znázorňovala Menelaa a Patrokla. V době císařské byla velmi oblíbena a její koncept byl obměňován. Podle Malé Iliady zachránil Achilleovo tělo z boje Aias, nicméně zde jej v souladu s tématikou ostatní výzdoby odnáší Odysseus.

nápadná je pak podobnost hlavy Odysseovy ze skupiny *Oslepení Polyféma* [11] s hlavou Láokoónta otce [12]. Nejvýznamnějším objevem byl však nápis se jmény mistrů sochařů, které zmiňuje v souvislosti s *Láokoóntem* Plinius.<sup>37</sup>

Díky těmto skutečnostem došlo k posunu datování sousoší až do 1. století n. l., a to do doby vlády různých císařů, přičemž *terminus ante quem* představuje počátek vlády císaře Tita.<sup>38</sup> Ačkoli sochařská díla, nalezená ve Sperlonze, vznikla s největší pravděpodobností v 1. století našeho letopočtu na italské půdě, jedná se o kopie bronzových originálů helénistického období, z nichž některé jsou doloženy existencí dalších kopií. Stejně tak *Láokoón* je pravděpodobně kopií nedochovaného pozdně helénistického originálu.<sup>39</sup> V každém případě jsou jak *Láokoón*, tak sochařská výzdoba Sperlongy dokladem tradice helénistického „barokního“ sochařství přežívající ještě v 1. století n. l.

---

<sup>37</sup> K objevu ve Sperlonze viz zejména Bernard Andreae, Problèmes d'histoire de l'art du Laocoon, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 33-53. - Jan Bouzek, Tiberiova jeskyně ve Sperlonze, in: idem, *Objevy ve Středomoří*, Praha 1979, s. 115-125. - Nancy T. de Grummond – Brunilde Sismondo Ridgway (eds.), *From Pergamon to Sperlonga*, California University Press 2001.

<sup>38</sup> Názory archeologů na datování sousoší do raně císařské doby v recentní literatuře přehledně shrnuje Brunilde Sismondo Ridgway (cit. v pozn. 19), s. 14, pozn. 2.

<sup>39</sup> Proti konceptu existence nedoložitelných řeckých originálů pro díla, která odmítáme kvůli jejich stylu datovat do pozdějších období, vystupuje zejména Brunilde Sigismonde Ridgway. Ta považuje *Láokoónta* za originální sochařské dílo vzniklé v 1. polovině 1. století n. l. Viz ibidem.

### 3. Poantický osud sousoší

#### 3.1 Pliniova zpráva

Poantický osud *Láokoónta* se počal odehrávat v renesanci, kdy se následkem několika událostí sousoší stalo jedním z nejslavnějších sochařských děl antiky. První z nich se paradoxně udála ještě před vlastním objevením skupiny. V roce 1476 byl latinský text *Naturalis Historia* přeložen Cristoforo Landinim,<sup>40</sup> florentským humanistou a profesorem literatury, do italštiny a širší veřejnosti se tak stala známá mimo jiné i Pliniova krátká pasáž zmiňující se o tehdy ještě neznámém sousoší *Láokoónta* a jeho synů, která je na následujících řádcích zopakována v latině s ohledem na potřebu zdůraznění některých aspektů filologických (Nat.Hist.,XXXVI,37).

„Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis preaferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.”

Cristoforo Landino při překládání textu do italštiny přeložil latinský výraz "*statuaria ars*", který podle současného stavu filologického bádání označuje techniku odlévání v bronz, tedy kovolitectví, italským termínem "*statuaria*", který znamená sochařství obecně.<sup>41</sup> Touto drobnou

<sup>40</sup> Viz Craig Kallendorf, heslo Cristoforo Landino, in: Paul Grendler (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance*, New York 1999, vol. 3, s. 61-62.

<sup>41</sup> Pro výklad termínu "*statuaria ars*" viz Salvatore Settis, La fortune du Laocoon au XXe siècle, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 274-275. Autor v článku podává filologický rozbor jednotlivých

chybou v překladu se *Láokoóntovi* dostalo statutu díla ceněného Pliniem nad všechna ostatní díla antiky. Oslavná báseň humanistického kněze Jacopa Sadoleta (1477-1547), napsaná krátce po nalezení sousoší, publikovaná však až ve třicátých letech 16. století, dobře dokumentuje tento stav vnímání sousoší.

*„Sousoší božského umu, že ani sám starověk znalý  
neviděl vzácnější dílo, jež nyní, vyňato z temnot  
spatřilo vznešené hradby zas Říma,  
jenž se znovu zrodil.“<sup>42</sup>*

### 3.2 Objevení sousoší

Sousoší Láokoónta bylo objeveno ve středu 14. ledna roku 1506 na pozemku římského občana Feliceho di Freddi na Esquilinu. Ačkoli událost ve své době vzbudila nebývalý rozruch,<sup>43</sup> s odstupem doby konkrétní místo nálezu sousoší není přesně známo. Širší oblast nálezu byla dlouhou dobu považována za dům či lázně císaře Tita, a to pouze na základě Pliniovy zmínky a navzdory archeologickým nálezům svědčícím o zcela jiném datování ruin.<sup>44</sup> Van Essen na základě jazykových rozborů dobových pramenů došel v roce 1955 k názoru, že sousoší bylo objeveno v podzemní místnosti v těsné blízkosti Sette Salle a zcela tak vyloučil možnost

---

sporných pasáží Pliniova textu vztahujících se k sousoší. Překlad termínu “statuaria ars” jako “kovolictví” je dnes téměř všeobecně přijímán.

<sup>42</sup> Citováno podle Gotthold Ephraim Lessing (cit. v pozn. 21), s. 306-307. Sadoletovou básní se nově zabývá Michael Baxandall, Jacopo Sadoletto's *Laocoon*, in: idem, *Words for pictures*, New Haven-London 2003, s. 98-116.

<sup>43</sup> Leonard Barkan (cit. v pozn. 9), s. 2, přirovnává události kolem objevení Láokoónta k medializaci objevení originálního uměleckého díla v dnešní době.

<sup>44</sup> Carel Clandins van Essen, La découverte du Laocoon, *Mededelingen der koninklijke nederlandse Akademie van wetenschappen, afd. Letterkunde* 18, 1955. Autor pokládá podobné renesanční názory za typické příklady postupů v prehistorii archeologie a za důsledek Pliniovy velké autority, které se v renesanci těšil.

nálezu v Neronově Domus Aurea, do té doby také často tradovanou.<sup>45</sup>

Ještě tentýž den, tedy 14. ledna, byl na místo nálezu papežem Juliem II. vyslán jeho dvorní architekt Giuliano da Sangallo. Doprovázen byl svým mladým přítelem Michelangelem Buonarrotem. Podle tvrzení očitého svědka této události Francesca da Sangallo, architektova syna, podaného v dopise o 61 let později, Giuliano sousoší ihned identifikoval jako to, o kterém se zmiňuje Plinius.<sup>46</sup> Slavný architekt tehdy prokázal dokonalou znalost Plinia, což jen dokládá, jak velmi byla *Naturalis Historia* v renesanci umělci čtena a jak velký dopad měla na tehdejší umělecké prostředí.<sup>47</sup> Papež Julius II., vášnivý sběratel antického umění, zakoupil sousoší již 23. března a záhy je dal převézt do vatikánského Belvederu, právě budované významné sbírky antických soch. Sousoší bylo představeno veřejnosti 1. června 1506.<sup>48</sup>

*Láokoón* dosáhl záhy velké slávy. Jeho objevení bylo významnou událostí přitahující pozornost také proto, že potvrdila pravdivost informací poskytnutých Pliniem. Sousoší

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 305. Van Essen se pokusil na základě písemných dokladů zmiňujících se o objevení *Láokoóna* rekonstruovat skutečné místo nálezu sousoší. Situace je komplikována množstvím pozůstatků velké stavební aktivity na Esquilinu. Jednotlivé stavby se překrývají. Z písemných zmínek nejčastěji vyplývá, že místo nálezu bylo "sub terra" a poblíž Cisternae Cappace, což je jiný název pro Sette Sale, tedy nádrž určenou k zásobování Trajánových lázní a vystavěnou kolem roku 104 n. l. Názor, že sousoší bylo objeveno v ruinách Neronova Zlatého domu se udržuje dodnes zejména v slovníkové literatuře.

<sup>46</sup> "La notizia, ch'io ho delle statue antiche di Fiorenza, si e in questo modo: io ero di pochi anni la prima volta, ch'io fui a Roma, chce fu detto al papa, che in una vigna presso a S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comando a un palafreniere: va, e di a Giuliano da S. Gallo, chce subito le vada a vedere. E cosi subito s'ando. E perche Michelangelo Buonarroto si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del papa; volle, chce ancor lui andasse; ed io cosi in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo e Laocoonte, di cui fa menzione Plinio..." Citováno podle Maria Louro Berbara (cit. v pozn. 5), s. 43.

<sup>47</sup> Pliniova *Naturalis Historia* je příkladem antického literárního díla, které nebylo nikdy ztraceno. Tiskem vyšla poprvé v roce 1469, v roce 1476 byla přeložena do italštiny. Do roku 1501 je dokumentováno 15 edicí tohoto spisu. Viz: Charles G. Nauert, helso Pliny the Elder, in: Paul Grendler (cit. v pozn. 40), vol 5, s. 61-62.

odpovídající popisu a nalezené podle renesančního názoru na místě, kde bylo v antice spatřeno, dodalo Pliniovi nepředstavitelnou autoritu a *Láokoóntovi* pověst díla hodnoceného nad všechna ostatní díla antiky.

### 3.3 Pořizování kopií, *Láokoón* v mezinárodní diplomacii

Znalost sousoší byla šířena zpočátku zejména grafickými reprodukcemi, často nevalné kvality, a nejrůznějšími dokumentačními kresbami a rytinami. První z celé řady redukovaných sochařských kopií vznikla v roce 1510, kdy architekt Donato Bramante přiměl čtyři římské sochaře (Jacopa Sansovina, Domenica Aima, Zaccheria Zacchi a Alonsa Berruguete), aby každý jeden provedli redukovaný voskový model sousoší *Láokoón*ta. Raffael přizvaný jako rozhodce určil za vítěze Jacopa Sansovina, jehož model byl odlit v bronzu [13] a ceněn kardinálem Grimani, jeho majitelem, jako kdyby to byl antický *Láokoón* sám.<sup>49</sup>

O vlastnictví sousoší projevil zájem i francouzský král František I., který o něj prostřednictvím svých vyslanců požádal v roce 1515 papeže Lva X. Ten to odmítl, ale přislíbil nechat králi zhotovit kopii. Úkolem byl pověřen florentský sochař Baccio Bandinelli, který souhlasil, s tím, že provede *Láokoón*ta ještě lepšího. V roce 1523 pak dokončil kopii vatikánského sousoší, která byla zároveň pokusem o doplnění chybějících částí [9].<sup>50</sup> Bandinelliho *Láokoón* nakonec zůstal v Itálii a francouzský král se tak musel

---

<sup>48</sup> K chronologii událostí těsně následujících po objevení sousoší viz Carel Clandins van Essen (cit. v pozn. 44). K dějinám vatikánského Belvederu viz Hans Henrik Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, in: *Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm Studies in History of Art* 20, 1970.

<sup>49</sup> Giorgio Vasari, *Life of painters, sculptors and architects*, London 1996, vol. II, s. 805.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 273. Vasari si pochvaluje Bandinelliho rekonstrukci, neboť podle jeho mínění odpovídá antickému stylu práce a je s originálními částmi v harmonii. Vasari uvádí, že stejná ruka byla připevněna také k originálnímu sousoší.

spokojit až s odlitkem, který pro něj roku 1543 zajistil Primaticcio [8].<sup>51</sup>

Sousoší bylo obdivováno zejména pro svůj naturalismus a nevázaný projev emocí. Skvělé vypracování svalů *Láokoóntova* těla bylo častým předmětem studia pozdně renesančních umělců. Bandinelli ve své kopii provedení svalů dokonce ještě více zvýraznil a celkový dojem tak přizpůsobil vkusu nastupujícího baroka. Obdobně v průběhu 17. století zvýrazňovala originální provedení svalstva celá řada barokních umělců.<sup>52</sup> Vlastnictví kopie či odlitku antického díla se stalo prestižní záležitostí v dobové renesanční společnosti a již záhy byly proto pořizovány další odlitky a kopie *Láokoónta*. Mezi nimi převážily odlitky a kopie redukované, neboť ty ve skutečné velikosti byly náročné jak na pořízení, tak i na umístění. Byly vyráběny zejména z bronzu, terakoty, v 18. století z porcelánu a dokonce z drahých kamenů – ametystu a achátu.<sup>53</sup>

V roce 1797 byl *Láokoón* na základě mírové smlouvy uzavřené mezi papežským státem a Napoleonem spolu s dalšími uměleckými předměty převezen do Paříže, kam dorazil v triumfálním procesí v roce 1798.<sup>54</sup> Příjezd originálního *Láokoónta* do Louvru byl natolik slavnou událostí, že vešel do dějin umění mimo jiné jako ikonografický motiv znázorněný na porcelánové váze vyrobené v roce 1813 v továrně v Sèvres [14]. Do Říma bylo sousoší navraceno až v roce 1816 a je v majetku vatikánských muzeí dodnes.

---

<sup>51</sup> Alain Pasquier, *Laocoon et ses fils*, in: Jean-Pierre Cuzin – Jean-René Gaborit et al. (cit. v pozn. 7), s. 232-233.

<sup>52</sup> Margarete Bieber (cit. v pozn. 3), s. 16.

<sup>53</sup> Francis Haskell – Nicholas Penny (cit. v pozn. 6), s. 244.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 243.

### 3.4 Winckelmann a Lessing

Krátce po polovině 18. století se sousoší stalo jádrem diskuse o hranicích vizuálního umění a poezie, a to v souvislosti se známým popisem Láokoóntovy smrti ve Vergiliově *Aeneidě*, která byla všeobecně pokládána za inspirační zdroj sousoší. Záminku této polemice zavdal Johann Joachim Winckelmann, který ve svých *Myšlenkách o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, vydaných v roce 1755, tvrdil, že důvod, proč Láokoón zobrazený sochou nevydává strašný nářek, zatímco Vergiliův Láokoón křičí bolestí, spočívá v tom, že řecký génius předčí latinského zdrženlivostí a prostotou.

„Hrdina nevyrazí strašný křik, jak zpívá Vergilius o svém Láokoóntovi. Otevření úst to nedovoluje. Je to spíš úzkostný a stísněný sten, jak jej popisuje Sadolet.....Laokoon trpí, ale trpí jako Sofoklův Filoktetes: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přáli bychom si, abychom je dovedli snášet jako tento velký muž. Vyjádření tak velké duše daleko překračuje tvary krásného těla: umělec musel sám v sobě cítit sílu ducha, již vtiskl svému mramoru.“<sup>55</sup>

V reakci na Winckelmanna publikoval v roce 1766 svůj slavný spis *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie* německý myslitel Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), který na základě rozboru dalších antických znázornění či popisu utrpení doložil, že i Řekové připouštěli nespoutané výrazy citů, a Winckelmannem obdivované kvality sousoší vysvětlil zásadními rozdíly mezi malířstvím a poezií. Rozdělením poezie

---

<sup>55</sup> Johan Joachim Winckelmann, *Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství*, in: idem (cit. v pozn. 22), s. 274. Tyto odstavce z Winckelmannova díla byly ocitovány také na samý úvod Lessingova *Láokoóna*. Viz Gotthold Ephraim Lessing (cit. v pozn. 21), s. 283.



a malířství na umění "časová" a "prostorová" zaútočil Lessing proti teorii *ut pictura poesis*, která malířství a poezii pojímala jako analogická umění, a ukázal, že krásná umění jsou navzájem neporovnatelná, neboť pracují s odlišnými prostředky (znaky) a zejména mají odlišné cíle.<sup>56</sup>

Na Lessingovy závěry navázala celá řada pozdějších estetiků zabývajících se otázkou specifčnosti jednotlivých druhů umění, v polovině 20. století zejména Clement Greenberg ve své studii *Towards a Newer Laocoon*, v níž zformuloval modernistickou doktrínu jedinečnosti umění v závislosti na povaze uměleckého média.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Od 15. do 19. století malířství hojně přebíralo náměty z literatury, o které se věřilo, že má s malířstvím společnou národu. Shodně byly shledávány zejména primární cíle obou umění. Malířství bylo také výtvarnými umělci vydáváno za sestru poezie. Teorie *ut pictura poesis* byla také spojena s odvěkým problémem hierarchie jednotlivých umění, který se pod názvem *paragone* diskutoval zejména v 16. století v italských akademiích. Poezie jako hlavní inspirační zdroj pro všechna imitativní umění zaujímala vrchol této hierarchie. Od druhé poloviny 19. století umělci počali klást větší důraz na formu uměleckého díla než na jeho námět.

<sup>57</sup> Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, *Partisan Review* 7, 1940, s. 296-310. Někdy se pro tyto teoretické studie užívá souhrnného označení *Laocoonism*, a to zejména pro častý výskyt termínu *Laocoon* v jejich názvu. Tématu se věnovali např. Irving Babbitt či Rudolf Arnheim a další.

## 4. Hlavní tendence recepce *Láokoónta* v evropském umění

### 4.1 Před rokem 1506

Do okamžiku objevení sousoší na počátku roku 1506 se s výtvarným zpracováním Láokoóntova příběhu v umění setkáme velmi sporadicky. Obdobně jako v antice byl i ve středověku a rané renesanci tento námět velmi málo frekventovaný. Před rok 1506 tak převážně datujeme pouze příležitostná zobrazení Láokoóntovy smrti vytvořená jako doprovodné ilustrace textu rozličných rukopisů Vergiliovy *Aeneidy*.<sup>58</sup> Za znázornění kněze Láokoónta je někdy považována i bronzová socha od Francesca di Giorgio Martini z roku 1495, původně snad sloužící jako socha do fontány, představující nahého muže, který drží v levé ruce drobné hady [15]. Socha nicméně může znázorňovat také Herkula, Neptuna či Asklépia.<sup>59</sup>

Snad jediným uměleckým dílem, datovaným před rok 1506, které můžeme alespoň částečně pokládat za recepci tehdy ještě neznámého vatikánského sousoší, je kresba Filippina Lippiho (1457–1504), která byla vytvořena v rámci přípravných prací pro freskovou výzdobu vily v Poggio a Caiano [16], jejíž výstavby pro Lorenza de Medici se v roce 1492 účastnil i pozdější papežský architekt Giuliano da Sangallo. Jako součást velkolepého projektu měla být pravděpodobně provedena Filippinem Lippi nástěnná malba na téma Láokoónta.<sup>60</sup> Freska je dnes bohužel zachována pouze ve fragmentech, nicméně ty prokazují zřetelné shody s výše zmíněnou přípravnou kresbou. Lippiho Láokoón, jak jej představuje kresba, nemá s vatikánskou skupinou žádnou formální spojitost. Avšak jak

<sup>58</sup> Například Vat.Lat.2761. fol. 15r nebo Codex Riccardianus 492, f. 78v.

<sup>59</sup> <http://www.gloryofdresden.com/modularbuilds/laocoön.html>.

<sup>60</sup> Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1976, vol. 1, s. 448. Vasari uvádí, že Filippino v Poggio a Caiano započal fresku s motivem obětování, která však zůstala nedokončena. - V renesanci, ještě před objevením sousoší, byla Láokoóntova smrt chápána jako obětní akt. Toto chápání mýtu výrazně přispělo k rozvinutí recepce sousoší v obrazech s křesťanskou tematikou, neboť Láokoón se tak mohl stát předobrazem Ježíše Krista. Viz Maria Louro Barbara (cit. v pozn. 5), s. 4.

poukázal Matthias Winner, freska vznikla pravděpodobně pod vlivem v renesanci dostupných antických pramenů Vitruvia, Plinia a Petronia a cílem tohoto počinu bylo *paragone* s antickým uměním a připodobnění se římským císařům.<sup>61</sup>

#### 4.2 Od roku 1506 do konce 19. století

Již záhy po objevení *Láokoónta* a zejména po jeho vystavení ve vatikánském Belvederu se sousoší stalo jedním z nejstudovanějších a nejnapodobovanějších děl antického umění vůbec, představovalo *exemplum artis*, model vysoké umělecké úrovně. Nejen z období renesance je proto zachováno nepřeborné množství studijních či dokumentačních kreseb a rytin zachycujících sousoší nebo jeho části z nejrozličnějších úhlů. Nejranější z nich nám ukazují *Láokoónta* ještě bez renesančních dodatků. Zde je nutné zmínit, že umělci ne vždy akceptovali přesně formu sousoší, dávali volnost své imaginaci a často vytvářeli vlastní kresebné rekonstrukce či umísťovali skupinu do nejrozličnější architektury evokující tak místo jejího nalezení. Jednou z raných kreseb ukazujících sousoší ještě bez renesančních dodatků, ale již umístěné v Belvederu, je kresba Marca Denteho [17], datovaná do první poloviny dvacátých let 16. století. Kresba Amica Aspertiniho z roku 1537 je příkladem kresebné rekonstrukce a ukazuje pravou *Láokoóntovu* paži v pozici, jak ji známe až z poslední rekonstrukce uskutečněné v polovině 20. století [18]. Obdobně je paže znázorněna i na celé řadě dalších kreseb a obrazů

---

<sup>61</sup> Matthias Winner (cit. v pozn. 27), s. 97-98. Autor cituje tři antické prameny, Vitruvia, Petronia a Plinia, na základě kterých se snaží doložit, jak pravděpodobně vznikla motivace k provedení takovéto fresky: Vitruvius vyzývá malíře, aby neopomíjeli témata související s Trójskou válkou při výzdobě soukromých domů. Encolpius v Petroniově *Satirikonu* popisuje velkou pinakotéku, kde je možno obdivovat obrazy Apella, Zeuxida a Protogena s náměty z Trójské války. Plinius pak zmiňuje, že sousoší spatřil v domě císaře Tita. Podle Winnera, byly-li tyto tři prameny známy Lorenzovi Medici a Filippimu Lippi, byl vznik fresky pravděpodobně podmíněn snahou o vytvoření děl analogických těm, která vytvořili nejslavnější umělci antiky, a připodobnění medicejské vily domům vznešených Římanů či dokonce paláci císaře Tita.

inspirovaných *Láokoóntem*.<sup>62</sup> Dobovou praxi vzniku takovýchto kreseb zachycuje kresba Federica Zuccariho znázorňující jeho bratra Taddea ve vatikánském Belvederu při kreslení podle sousoší [19].

Ani obrovský obdiv umělců nezabránil velice časnému parodování sousoší. Dřevoryt Nicolý Bodriniho, datovaný do doby kolem roku 1545, nám představuje *Láokoónta* transformovaného do skupiny složené z primátů [20]. Za pomoci sousoší tak umělec karikoval dobovou polemiku, v jejímž rámci byl římský lékař Galénos, žijící v druhém století n. l., obviňován, že studoval lidskou anatomii na základě anatomie primátů.<sup>63</sup> Kreslení podle *Láokoónta* bylo časté i v baroku, celkem patnáct kreseb podle něj vytvořil také Peter Paulus Rubens [21], který často adaptoval antický vzor ve svých obrazech,<sup>64</sup> a pokračovalo přes neoklasicistické školení na akademiích umění až do konce 20. století.

Inspirace sousoším se záhy projevila také u obrazů s křesťanskou tematikou. Např. Kristus na Tizianově (1477-1576) brescijském *polyptychu* Averoldi z roku 1522 vykazuje zjevnou inspiraci *Láokoóntem* [22]. Ten však zůstal modelem vysokého umění i po tridentském koncilu (1545-1563), kdy byla zpochybněna vhodnost imitování antických modelů při znázorňování náboženských témat. I nadále byl pojímán zejména jako *exemplum doloris*, tedy model doporučovaný protireformačními teology jako vzor pro znázorňování utrpení Ježíše Krista a mučedníků.<sup>65</sup> Od 16. století je tak možno

---

<sup>62</sup> Je tomu tak např. na Modernově plaketě s Bičováním Krista [23] nebo na reliéfu Antonia Lombarda *Vulkánova dílna* z doby kolem 1510. Viz Maria Louro Berbara (cit. v pozn. 5), obr. 23.

<sup>63</sup> Jedním z největších renesančních kritiků Galéna byl italský lékař Andrea Vesalius, autor knihy *De humani corporis fabrica* z roku 1543. Otevřeně kritizoval Galéna, neboť při studiu jeho spisů zjistil, že studoval anatomii na zvířatech, zejména na opicích. Viz Andrew Wear, heslo Anatomy, in: Paul Grendler (cit. v pozn. 40), vol. 1, s. 62-67.

<sup>64</sup> Blíže k Rubensovým adaptacím viz Lubomír Konečný, Rubensovo Umučení sv. Tomáše (cit. v pozn. 10), s. 214.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 218-220. Autor shrnuje přehledně problematiku *Láokoónta* jako vzoru pro znázornění utrpení Krista a mučedníků.

vidět celou řadu zpodobení Ježíše Krista odvolávajících se formálně na ústřední postavu vatikánského sousoší. Zcela evidentní je pak tato formální návaznost např. na plaketě Modernově již z počátku 16. století [23]. Přijetí *Láokoónta* za vhodné *exemplum doloris* zcela jistě souviselo nejen s obdivem ke klidu, se kterým Láokoón nese svůj úděl, ale také s vložением jeho osudu do souvislosti s osudem Ježíše Krista. Na základě několika styčných bodů Láokoóntova příběhu s Kristovým se trójský kněz stal vhodným příkladem k následování právě při zobrazování utrpení Ježíše Krista a mučedníků.<sup>66</sup>

Od 16. století se *Láokoón* vyskytuje ve formě citace v obrazech, které v jednom obrazovém celku spojují v realitě spolu nesouvisející prvky. V případě sousoší se jedná zejména o *capricii* a imaginární obrazové galerie. Slavný obraz *Roma antica* italského malíře Giovanni Paola Panniniho (1691-1765) zachycuje *Láokoónta* ve společnosti dalších slavných děl antického sochařství a architektury.<sup>67</sup> Malíř J. A. Begeyn sousoší situoval do zalesněné krajiny plné pasoucích se koz.<sup>68</sup> Svého zpracování se v roce 1773 dočkal i slavný příběh *Láokoóntova* objevení, který však francouzský malíř Hubert Robert (1733-1808) zcela reinterpretoval v obraze s názvem *La Découverte du Laocoon*, když jej situoval do perspektivně pojímané galerie ohromných rozměrů a bohaté na sochařskou dekoraci [24].

V době barokní se *Láokoón* začíná objevovat i v souvislosti s portrétními obrazy šlechticů jako symbol sběratelské činnosti nebo zájmu o umění. Italský malíř Pompeo Batoni (1708-1787) svou živnost v Římě založil na malování

---

<sup>66</sup> Maria Louro Berbara (cit. v pozn. 5), s. 4-7, 142-143.

<sup>67</sup> Viz Jean-Pierre Cuzin – Jean-René Gaborit et al. (cit. v pozn. 7), č.kat. 172.

<sup>68</sup> Francis Haskell – Nicholas Penny, *The most beautiful statues. The taste for antique sculpture 1500-1900* (kat. výst.), Ashmolean Museum, Oxford 1981, s. 5.

podobizen mladých šlechticů, kteří v rámci tzv. *Grand Tour* navštěvovali Itálii, a zpodoboval je ve společnosti nejslavnějších děl antického umění.<sup>69</sup> Anglického šlechtice Thomase Dundase zachytil v roce 1764 se spící Ariadnou, Apollónem Belvedere a Láokoóntem.<sup>70</sup>

Na konci 18. století vstupuje Láokoón poprvé i do oblasti populární kultury. V ovzduší polemiky mezi Lessingem a Winckelmannem se sousoší díky své všeobecné znalosti stává vhodným prostředkem novinových karikatur zaměřených na kritiku politických či společenských událostí. Láokoóntovské schéma se zde stává vhodnou metaforou politického dění (viz kapitola 5.3.1).

Zcela výjimečným způsobem přistoupil k adaptaci sousoší William Blake (1757-1827), který kolem roku 1820 provedl rytinu, ve které je vložil do přímého vztahu s textem [25]. Přímě pod Láokoónta umístil Blake nápis *Jehovah and his two sons, Satan and Adam, as they were copied from the Cherubim of Solomon's Temple by three Rhodians and applied to Natural Fact or the History of Illium*. Další nápisy v angličtině, řečtině či hebrejštině jsou umístěny všude okolo. Blake se rytinou odvolává na vlastní teorii, podle které řecká a římská sochařská díla byla pouhou ozvěnou starozákonních originálů.<sup>71</sup>

Mimo výše zmíněné příklady recepce sousoší, které akceptovaly jeho formální stránku, je třeba zmínit ještě další typ recepce Láokoónta. Jedná se o umělecká díla s námětem smrti Láokoónta a jeho synů, která formálně se sousoším vůbec nesouvisejí a často se dokonce inspiroují i jiným literárním zdrojem mýtu, než je Vergiliova *Aeneida*.

---

<sup>69</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>70</sup> Viz Alain Pasquier (cit. v pozn. 51), s. 230, obr. 11.

<sup>71</sup> Maxim Butlin, *William Blake* (kat.výst.), Tate Gallery, London 1958, s. 145-146.

Je však zcela na místě se domnívat, že i tato zobrazení jsou dokladem recepce sousoší, neboť se počínají vyskytovat až po roce 1506, kdy byl Láokoóntův mýtus zviditelněn nevídanou měrou. Jedním z takových děl je freska Giulia Romana z Trójského sálu mantovského paláce Gonzagů, vytvořená v letech 1536 až 1539 [26].<sup>72</sup> Motiv je pojímán zcela nezávisle na antickém vzoru. Dramatickému výjevu odehrávajícímu se před sochou boha Neptuna přihlíží i zděšená Láokoóntova manželka. V pozadí na nebi vidíme boha Apollóna v jeho nebeském voze. Giulio Romano se tedy inspiroval jednou z verzí mýtu, kde je kněz potrestán za protivení se vůli boha Apollóna. Láokoóntovu smrt pojal zcela odlišně také Domenico Theotocopuli, zvaný El Greco, který událost situoval před brány města Tróje a připojil k výjevu dvě osoby, jejichž symbolický význam je dodnes předmětem diskusí (viz kapitola 5.4.1).

#### 4.3 Století dvacáté

Počátek 20. století uštědřil nevídanou ránu tradičnímu vnímání antického umění jako následováníhodného vzoru, a to v podobě uměleckých hnutí požadujících zcela novou výtvarnou inspiraci. Teoretikové těchto hnutí se dopouštěli také přímých útoků na ikonická díla antického umění. Italský básník Marinetti v *Manifestu futurismu* zdůrazňoval soudobý život a víru v budoucnost, a vyjádřil názor, že „une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.”<sup>73</sup> Dadaista Hans Arp pak zaútočil na samotného Láokoónta: „Dada uštědřilo klystýr Venuši miloské a dovolilo Laokoontovi

---

<sup>72</sup> Freska je součástí většího cyklu znázorňujícího události spojené s Trójskou válkou.

<sup>73</sup> Giovanni Lista, *Le futurisme*, Paris 2000, s. 30.

a jeho synům, aby si odpočinuli po tisících let boje s tím dobrým salámem Pythonem.”<sup>74</sup>

S recepcí sousoší se však setkáváme v umění i nadále, přičemž tato recepcce nejen že sleduje v předchozích staletích naznačené linie, nýbrž objevují se zcela nové tendence stavící sousoší do nových souvislostí. V populární kultuře se *Láokoón* objevuje nejen na poli politické a společenské karikatury, ale také v oblasti reklamy [27] a komiksu [28a,b]. Tématu se ve 20. století věnoval nespočet umělců. Rozbor tohoto fenoménu by vydal na samostatnou studii.<sup>75</sup> V rámci této práce však mohou být stručně představena pouze vybraná zpracování tématu.

Jednou z nejvýraznějších tendencí recepcce *Láokoónta* v umění 20. století je citování jednotlivých částí sousoší nebo jeho celku v dílech umělců. *Láokoón* se tak objevuje ve zcela neobvyklých souvislostech a velmi často vironizujícím kontextu. Použil jej takto ve svém díle v roce 1965 například Salvator Dalí (1904–1989), když plastickou maketu horní části těla ústřední postavy sousoší umístil na zlatené pozadí [29]. Stejný detail využil pro svůj záměr také francouzský umělec Arman (\*1928), když vytvořil tzv. *Constrictora*, jakýsi objekt složený z *Láokoónta* a hudebního nástroje [33]. Kolem poloviny století se tématu věnoval v linii moderních uměleckých směrů francouzský umělec Léon Gischia (1903–1994), který antický vzor přenesl do téměř fauvisticko-kubistických obrazů. Forma sousoší však stále zůstává čitelná [30]. Ve 2. polovině 20. století se *Láokoón* ve formě citace často objevuje také v tvorbě britského umělce

---

<sup>74</sup>Citováno podle Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1968, s. 274.

<sup>75</sup>Komplexnější vhléd do problematiky výskytu *Láokoónta* v evropském umění 20. století je možné získat např. na Internetu po zadání hesla Laocoon do internetového vyhledávače.



Eduarda Paolozziho (1924-2005), kde je sousoší konfrontováno s moderním světem [31]. Jako častější se jeví také desintegrující přístup, kdy umělci rozkládají sousoší na jednotlivé části, jak to učinil například Braco Dimitrijevic (\*1948) [32]. S odklonem výtvarného umění od figurativních vyjadřovacích prostředků se ve 20. století stále častěji setkáme také se zcela novým pojetím tématu v abstraktní podobě. Z nejrecentnějších přírůstků tohoto typu receptivních děl je možno zmínit abstraktní obraz Derricka Greavese (\*1927) z roku 2001 [34].

Vliv *Láokoónta* se také ve 20. století poprvé výrazněji projevil v sochařství, kde podnítil vznik celé řady plastik odvolávajících se na sousoší spíše po stránce obsahové než formální. *Laocoon* Ossipa Zadkina (1890-1967) z roku 1930 ještě vykazuje některé styčné body s vatikánským sousoším [35], *Laocoon* Evy Hesse z roku 1968 je na něm již formálně zcela nezávislou strukturou [36]. Je nutno zmínit, že výskyt *Láokoónta* v tvorbě mnohých ze zmíněných autorů byl úzce propojen s estetickými teoriemi 20. století.<sup>76</sup>

#### 4.4 *Láokoón* v literatuře

Obrovský vzhlas sousoší a jeho téměř notorická znalost nejen mezi intelektuálními vrstvami se musely nutně projevit i v jiných oborech lidské činnosti, než je výtvarné umění. Velký vliv je patrný zejména v krásné literatuře. Básně oslavující *Láokoónta* vznikaly již v renesanci, tou vůbec první byla již výše zmíněná Sadoletova báseň *De Laocoontis statua*, ve které autor vyjádřil svůj bezmezný obdiv k *Láokoóntovi*, podmíněný jak Pliniovou autoritou, tak

---

<sup>76</sup> Velký vliv na umělce kolem poloviny 20. století měly zejména teoretické studie výše zmíněného Clementa Greenberga.

i duchem doby, která uctívala antické památky téměř pietně. Avšak již v 16. století se objevují v literatuře ironizující narážky, obdobně jako je tomu ve výtvarném umění (dřevoryt Nicola Bodriniho). Pietro Aretino ve svém *Ragionamento*, vydaném v češtině pod názvem *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*, přirovnává generála řádu účastníciho se milostných hrátek v klášteře k Láokoóntovi takto: "...a tvářil se posupně jak ten pán z mramoru v Belvederu na hady, co ho škrtí před jeho vlastními potomky."<sup>77</sup>

V následujících staletích zasáhl Láokoón do ještě širšího spektra uměleckých činností. Na konci 18. století se Láokoóntův příběh stal námětem opery skladatele Pietra Alessandra Guglielmiho, v roce 1824 tragédie Georga Christiana Brauna. Ve století dvacátém si toto téma pro svou tragédii zvolil například Eduard Maydolf (1925) či polský dramatik Tadeusz Rozewicz (1962), který v divadelní hře s názvem *Grupa Laokoona* dokonce učinil ústředním bodem celé hry právě vatikánské sousoší a slavnou polemiku Lessingovu.<sup>78</sup> Vliv Láokoónta se nevyhnul ani tanečnímu umění. V osmdesátých letech 20. století byla na poli mezinárodního baletu činná skupina *Laocoon dance group*.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Pietro Aretino, *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*, Praha 1992, s. 26.

<sup>78</sup> Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 2), s. 625. Autorka zmiňuje i další literární díla mající za námět příběh Láokoónta a jeho synů.

<sup>79</sup> Salvatore Settis (cit. v pozn. 41), s. 293.

## 5. *Láokoón* v českém výtvarném umění

### 5.1 *Láokoón* v manýrismu a baroku

Ohlasy na vatikánské sousoší, jak po stránce tématické, tak formální, se v českém umění objevily poprvé v době manýrismu, a to v přímé souvislosti s uměním na dvoře Rudolfa II. Tento panovník přenesením císařského dvora z Vídně do Prahy (roku 1583) učinil z našeho hlavního města na přechodnou dobu jedno z významných uměleckých center, kam přicházeli jím pečlivě vybíraní zahraniční umělci, kteří absolvovali školení v Itálii. Rudolfínský dvůr tak představoval umělecké centrum, kde docházelo k tvůrčímu přepracovávání podnětů antického umění.

České umění si na svého prvního *Láokoónta* muselo počkat až do roku 1623, kdy jej vytvořil holandský umělec Adriaen de Vries, žák Giovanniho da Bologna, působící od roku 1601 v Praze ve službách císaře Rudolfa II. a po jeho smrti od roku 1620 pracující pro vévodu Albrechta z Valdštejna. Bronzové sousoší *Láokoónta* bylo zhotoveno pro zahradní parter malostranského Valdštejnského paláce a tvořilo část cyklu znázorňujícího zápasy mytologických hrdinů [37].<sup>80</sup> V roce 1648 bylo ukořistěno švédskými vojsky a originál je dnes umístěn v zahradě zámku Drottningholm ve Švédsku. V prostorách zahrady Valdštejnského paláce jsou dnes instalovány pouze kopie.

Předpokládá se, že prvotní inspiraci k vytvoření tohoto sousoší poskytl Vriesovi právě vatikánský *Láokoón*, ačkoli formálně s ním Vriesovo dílo na první pohled nesouvisí, neboť jeho kompozice je zcela odlišná. Ústřední postavou nicméně zůstává otec, který je jediným vertikálním prvkem skupiny.

---

<sup>80</sup> K sousoší viz Lars Olaf Larson, *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626*, Wien-Munich 1967, s. 94-98. – Lubomír Konečný, *Umění v českých zemích v letech 1490-1626 a antika*, in: Jiří Kotalík (ed.), *Antické tradice v českém umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1982, č. kat. 71.

Jeho synové se v boji s hady krčí u jeho nohou. Všichni tři aktéři příběhu jsou ve Vriesově podání ovíjeni pouze jedním hadem, čímž se sousoší odlišuje od vatikánské skupiny i od Vergiliova popisu. *Láokoóntovu* zvednutou pravou paží pak můžeme považovat za přímou narážku na antický vzor.<sup>81</sup>

Sergiusz Michalski se v roce 2004 pokusil interpretovat Vriesova *Láokoónta* a skupinu *Zápasníků* v souvislosti s poražením povstání českých stavů v roce 1621 jako symbol katolického vítězství.<sup>82</sup> Lubomír Konečný následně upozornil na souvislost *Láokoónta* s ikonografickým programem freskové výzdoby *salla terreny* Valdštejnského paláce, která znázorňuje nejdůležitější okamžiky Trójské války. Vriesův *Láokoón*, který byl objednáán jako první socha do zahrady a měl být původně sochou do fontány, je tak spíše součástí propracovanějšího ikonografického celku.<sup>83</sup>

Není pochyb o tom, že Adriaen de Vries antického *Láokoónta* znal dokonce z přímé percepce, neboť několik let působil v Římě. Není přitom jistě bez zajímavosti, že ve sbírkách muzea umění v Kodani se nachází redukováná replika ústřední postavy vatikánské sousoší z doby kolem roku 1600 připisovaná ruce Adriaena de Vries.<sup>84</sup>

Vriesův *Láokoón* může být chápán jako variace na známé sousoší, ve které se umělec pokusil antický vzor, pojatý jako umělecké dílo určené pro jeden pohled, rozvinout v prostorově komponovanou plastiku. Obdobným způsobem postupoval Adriaen de Vries i při práci na skupině Farnéského býka, která byla dokončena v roce 1614, kdy umělec pobýval ve Švédsku a pracoval pro hraběte Ernsta von Schaumburg-Lippe.

---

<sup>81</sup> Lars Olaf Larson (cit. v pozn. 80), s. 94.

<sup>82</sup> Sergiusz Michalski, Der Laokoon und die Ringer des Adriaen de Vries im Garten des Prager Waldsteinpalastes: Symbole der Überwindung des Böhmisches Aufstandes?, *Studia Rudolphina* 4, 2004, s. 28-31.

<sup>83</sup> Lubomír Konečný, Nochmals zu Laokoon des Adriaen de Vries für Albrecht von Waldstein, *Studia Rudolphina* 5, 2005, s. 77-79.

Inspirací této plastice bylo další ze slavných antických děl – skupina *Toro Farnese*, nalezená někdy na přelomu let 1546 a 1547 v ruinách Caracallových lázní v Římě.<sup>85</sup>

S inspirací *Láokoóntem* se setkáme i u dalšího z umělců spjatého svým dílem s dvorem Rudolfa II., a to u Josefa Heintze (1564–1609), malíře původem z Basileje. Již v roce 1584 je dokumentován jeho první pobyt v Římě. Do služeb císaře vstoupil na počátku devadesátých let 16. století, v Praze se však natrvalo usadil až v roce 1607, dva roky před svou smrtí. Josef Heintz se inspiroval *Láokoóntem* pro umělecké dílo s náboženským obsahem, a to pro ikonografický námět *Ecce Homo* [38].<sup>86</sup> Jak pozice, tak i provedení postavy Ježíše Krista je inspirováno ústřední postavou vatikánského sousoší. Obraz *Ecce Homo* od Josefa Heintze, datovaný kolem roku 1590, se tak řadí k celé řadě obrazů s náboženskou tematikou, které se přímo inspirovaly ústřední postavou sousoší Láokoónta jako tehdy doporučovaným *exemplum doloris* pro věrohodné vyličení utrpení Krista a mučedníků v rámci protireformační ikonografie.

Zcela odlišným příkladem recepce *Láokoónta* je Bendlova raně barokní socha sv. Ondřeje ze staroměstského kostela sv. Salvátora v Praze [39a]. Jan Jiří Bendl (1620–1680), představitel raně barokní pražské plastiky, původem ze švábské řezbářské rodiny, získal umělecké školení v Německu, ale absolvoval také pobyt v Itálii. V letech 1673 až 1675 vytvořil pro jezuitský kostel sv. Salvátora své vrcholné dílo, sérii řezeb apoštolů pro zpovědnice. Pro některé

---

<sup>84</sup> Alain Pasquier (cit. v pozn. 51), č.kat. 84a.

<sup>85</sup> Řecký originál této skupiny je datován do poloviny 2. století př. n. l. Sousoší znázorňující potrestání Dirké je zmiňováno Pliniem v souvislosti s umělci z Malé Asie – Apollóniém a Tauriskem z Tralles. Nalezená verze sousoší byla vytvořena na počátku 3. století n. l. pro Caracallovu lázně v Římě. Viz Jerome Jordan Pollitt, *Art in the hellenistic Age*, Cambridge 1986, s. 117–118. – Ke Vriesově skupině Farnéského býka viz Lubomír Konečný (cit. v pozn. 80), č. kat. 79.

<sup>86</sup> Na spojitost obrazu s *Láokoóntem* poukázal Lubomír Konečný (cit. v pozn. 80).

z těchto soch využil Bendl cizí předlohy. V soše sv. Ondřeje transformoval kompozici mramorové římské sochy téhož světce od François Duquesnoye z baziliky sv. Petra ve Vatikánu z doby před polovinou 17. století [39b]. Podržel se vzoru v základní kompozici, v řasení šatu i v gestech, nicméně pro hlavu světce, znázorněného se svým nezbytným atributem ondřejského kříže, se inspiroval hlavou ústřední postavy vatikánského sousoší.<sup>87</sup> Celek je velmi působivý, původní stařecká hlava Duquesnoyovy sochy je zde nahrazena hlavou mladšího muže. Světec tak působí heroičtější dojmem. Bendlův sv. Ondřej je dílo typické pro tzv. „nepřímý realismus“, kdy umělec dosahuje realistického účinku ne díky pozorování živého modelu, ale na základě znalosti nejrůznějších vzorů a předloh od antiky až po barok.<sup>88</sup>

Formálními aspekty sousoší se snad inspiroval také Michael Leopold Willmann (1630-1706), malíř původem z Královce, ve svém mytologickém obraze *Osvobození Andromedy* [40], namalovaném kolem roku 1695 pro hraběte Kristiána Václava Nostice. Obraz znázorňuje příběh hrdiny Persea a královské dcery Andromedy známý například z Ovidiových *Metamorfóz*. Dcera aithiópského krále sedí odevzdaně na mořském útesu s rukama připoutanýma ke skále a pohledem sleduje blížící se mořskou obludu, které má být obětována. Na nebi se již přibližuje na bájném koni Pegasovi hrdina Perseus, aby dívku zachránil. Při pozornějším pohledu dívčina pozice vybaví pozici ústřední postavy vatikánského sousoší. Andromeda totiž opakuje základní charakteristické znaky *Láokoóntova* posedu viděného z bočního pohledu, a to zejména co se týče umístění nohou a pozice levé paže.

---

<sup>87</sup> Oldřich Blažíček, *Jan Jiří Bendl. Výběr řezb pražského sochaře raného baroku* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1982, č. kat. 20.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 7.

Po obsahové stránce Willmannovu *Andromedu* spojuje s mytologickou postavou Láokoónta zejména přítomnost mořské obludy vynořující se z vody. Stejně jako se Láokoón stal obětí mořských hadů (v některých verzích mýtu pro své provinění se proti božské vůli), měla Andromedu zahubit mořská obluda za zpusnost její matky. Je-li tato hypotéza správná, je Willmannova *Andromeda* dokladem formálních aspektů sousoší Láokoónta jako inspirace pro znázornění utrpení ženy, což není příliš časté. Setkáme se s ní však například v díle Rubensově, kdy byla figura Láokoónta otce adaptována na dáblem posedlou ženu na obraze *Zázrak sv. Ignáce z Loyoly* z let 1615-1617.<sup>89</sup>

*Láokoón* byl v baroku inspirací zejména nejrozličnějším kompozicím znázorňujícím utrpení Krista. Ve Willmannově obraze bylo užito této inspirace pro vyličení utrpení mytologické ženské postavy. Jisté vysvětlení této inspirace nabízí fakt, že mytologické obrazy byly v době baroka vykládány ve smyslu křesťanské symboliky. Královská dcera Andromeda v tomto pojetí symbolizuje lidskou duši, mořská obluda ďábla a Perseus chvátající dívce na pomoc je symbolem Krista.<sup>90</sup> Willmann, který nikdy nenavštívil Itálii, se mohl *Láokoóntem* inspirovat také nepřímo, a to prostřednictvím Rubensova obrazu *Umučení sv. Tomáše* z let 1638 až 1639 z pražského kostela sv. Tomáše,<sup>91</sup> jehož kompozici, v pozici světce inspirovanou ústřední postavou vatikánského sousoší, obměnil později v obraze stejného námětu.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Obraz zmiňuje v souvislosti s *Láokoóntem* Lubomír Konečný (cit. v pozn. 10), s. 217. Obraz je v majetku Uměleckohistorického muzea ve Vídni.

Viz <http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page 441.htm>.

<sup>90</sup> Ke skryté křesťanské symbolice obrazu viz Jaromír Neumann, *Expresivní tendence v české barokní malbě*, in: *Zborník Slovenskej národnej galérie. Galéria 3*, 1975, s. 179.

<sup>91</sup> K obrazu viz Lubomír Konečný, *Rubensovo Umučení sv. Tomáše* (cit. v pozn. 10). Rubens *Láokoónta* adaptoval v celé řadě obrazů s křesťanskou, ale i mytologickou tematikou.

<sup>92</sup> Obraz je dnes v kostele Věch svatých ve Varšavě. Je reprodukován v Erich Hubala, *Malerei*, in: *Barock in Böhmen*, München 1964, s. 17. Citováno podle Jaromír Neumann (cit. v pozn. 90), s. 157.

Zmiňované příklady dokládají existenci recepce sousoší v období manýrismu a baroka v českých zemích, jsou však zatím vesměs výsledkem práce zahraničních umělců, z nichž někteří získali školení přímo v Itálii. S recepcí sousoší v dílech umělců českého původu se setkáme v podstatě až v souvislosti se založením pražské Akademie umění na samém konci 18. století.

## **5.2 Pražská Akademie umění a 19. století**

Antické umění představovalo pro umělce od renesance dále vždy velký vzor. Není tedy divu, že adeptům umění bylo vedle kopírování mistrových předloh doporučováno i studium podle antických soch. Z důvodu nedosažitelnosti originálních děl a také pro snadnější manipulaci s modelem byly záhy pro studijní účely pořizovány i sádrové odlitky. Počátky systematického využívání sbírek sádrových odlitků pro studijní účely spadají již do poloviny 15. století, kdy za pomoci odlitků školil žáky ve svém ateliéru Francesco Squarcione, u něhož se vyškolil mimo jiné i Andrea Mantegna, jeden z nejreceptivnějších umělců renesance.<sup>93</sup>

Podle těchto odlitků, většinou se jednalo pouze o fragmenty původních originálních děl, byly pořizovány studijní kresby jak celých antických soch, tak i jejich částí z různých úhlů, čímž se umělcům postupně vžil antický výtvarný kánon a naučili se trojrozměrnému modelování v ploše pomocí světla a stínu. Ve století sedmnáctém začaly být sbírky odlitků zakládány při vznikajících akademiích umění a staly se při výuce jak na nich, tak v soukromých ateliérech

---

<sup>93</sup> Thomas Lochman, *Moulages et art: L'importance du moulage d'après la sculpture antique pour l'histoire de l'art occidental*, in: *Actes de colloque internationale sur les Moulages*, Montpellier 1999, s. 98.



nezbytností.<sup>94</sup> Velké instituce, kterými tyto akademie bezesporu byly, si mohly dovolit získávat i odlitky velkých děl, finančně náročných jak na výrobu, tak i na transport, jako byl právě *Láokoón*. Ten se společně s *Apollónem Belvedere* stal postupem času symbolem akademické výuky. Největšího renomé dosáhly odlitky ve století osmnáctém, v éře neoklasicismu, kdy bílý povrch sádky korespondoval se vkusem a estetickým cítěním doby, a často byly hodnoceny stejně vysoko jako originál, ne-li ze studijních důvodů ještě výše.

### **5.2.1 Kresba na pražské Akademii umění**

V českých zemích došlo ke zřízení Akademie umění poměrně pozdě. Po nezdařeném pokusu M. V. Halbaxe, F. M. Kaňky a F. Preisse v roce 1709 byla Akademie založena až zásluhou soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění na samém konci 18. století. Společnost, založená roku 1796, si jako své základní cíle zvolila povzbuzení klesajícího smyslu pro umění, zamezení vývozu uměleckých památek z Čech, založení veřejné obrazárny a zřízení školy pro uměleckou výchovu mládeže.<sup>95</sup> Ke zřízení obrazárny jako nezbytného předpokladu výchovy umělců došlo již v roce založení Společnosti vlasteneckých přátel umění, akademie však byla ustavena císařským dekretem až v roce 1799, přičemž svou činnost zahájila oficiálně o rok později.<sup>96</sup>

Z pověření Společnosti vlasteneckých přátel umění se prvním ředitelem nově vzniklé Akademie umění stal rakouský malíř Josef Bergler (1753-1829). Akademie byla pod jeho

---

<sup>94</sup> První akademii, která byla vybavena sbírkou odlitků ve formě celých figur, se stala v roce 1620 Akademie v Miláně, která získala sbírku darem od mecenáše Federica Borromea. Viz Francis Haskell – Nicholas Penny (cit. v pozn. 68), s. xi.

<sup>95</sup> Antonín Matějček, Dějiny Akademie výtvarných umění v přehledu, in: *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze ke 125. výročí založení ústavu*, Praha 1926, s. 8.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 8.

vedením v prvních letech své existence v souladu s dobovým uměleckým nazíráním školou převážně kreslířskou, jak se také nazývala (Kreslířská Akademie).<sup>97</sup> Umělecké školení na akademii bylo založeno na okreslování děl staršího umění, přičemž užívány byly zejména kresebné kopie přivezené Berglerem z Itálie. Byly mezi nimi zahrnuty anatomické studie, kresby podle obrazů starých mistrů a kresby podle antik. Národní galerie v Praze chová ve svém fondu také dvě Berglerovy kresebné předlohy z poloviny osmdesátých let 18. století kreslené v Itálii podle hlavy *Láokoónta*.<sup>98</sup> Nemnohé originály starších děl zajišťovala teprve vznikající Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění.

Již při svém založení disponovala akademie také sbírkou odlitků, podle nichž žáci kreslili. Hlavní akvizice ale proběhly v letech 1802 až 1804, a to zejména dary šlechty a koupí ve Francii a Itálii. Rekonstrukce sbírky odlitků antik na pražské akademii je však obtížná.<sup>99</sup> Pro přítomnost odlitku *Láokoónta* existují doklady již záhy po založení školy. Z výroční zprávy Společnosti vlasteneckých přátel umění za rok 1803 vyplývá, že v tomto roce byla sbírka rozšířena o nové odlitky. Darem hraběte Deyma byl získán zejména mistrovský kus, sousoší *Láokoónta*.<sup>100</sup>

Je otázkou, jak se s informací vyplývající z výroční zprávy shoduje kresba Ludvíka Kronese (1785–1839), signovaná a datovaná rokem 1802, zachycující ředitele akademie Josefa Berglera právě kreslicího podle sousoší *Láokoónta*, jak

<sup>97</sup> Roman Prah, Historický evropský kontext, in: idem, *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835* (kat.výst.), Akademie výtvarných umění v Praze 1998, s. 11. Titul Akademie náležel škole oficiálně až od roku 1896.

<sup>98</sup> Kresby inv. č. NG K 2705 a NG K 2712. Viz Příloha E/Další Berglerovy předlohy, in: ibidem.

<sup>99</sup> Klíčovým zdrojem informací o sbírce odlitků pražské akademie je jejich seznam z roku 1840 (v Archívu Národní galerie), který vznikl v souvislosti s převedením odlitků akademie do Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění. Tento seznam zmiňuje přes 250 odlitků. Je však pro potřeby rekonstrukce rané podoby sbírky dosti pozdní.

<sup>100</sup> Příloha A/Kalendárium Akademie umění v Praze 1800–1835, in: Roman Prah (cit. v pozn. 97), s. 116.

dosvědčuje motiv zachycený na Berglerově skicáku [41]. Zvednutá pravá paže potenciálního modelu v notoricky známé pozici nenechá nikoho ani dnes na pochybách, že předlohou kresby prováděné Josefem Berglerem bylo opravdu vatikánské sousoší. Kresba Ludvíka Kronese byla provedena podle dnes nezvěstného Berglerova autoportrétu vzniklého na škole mezi úplně prvními grafikami.<sup>101</sup> Je otázkou, zdali nemohlo být ve vlastnictví akademie více odlitků, některý získán již při jejím založení, či alespoň nějaká redukováná kopie. Původní Berglerův autoportrét také mohl být pojat jako fiktivní v tom smyslu, že Bergler do kresby jako model vložil svůj oblíbený či vysněný antický kus. Ředitel také mohl kreslit podle vlastní hypotetické kresebné předlohové kopie přivezené z Itálie.<sup>102</sup> Není však pochyb o tom, že i bez přítomnosti odlitku či kresby sousoší na akademii všichni studenti i ředitel sám *Láokoónta* velmi dobře znali.

Záhy poté, co akademie získala do sbírky odlitek *Láokoónta*, bylo sousoší studenty okreslováno. Z prvního desetiletí 18. století pochází první z kreseb Františka Tkadlíka (1786-1840), budoucího ředitele akademie, majících za námět jednotlivé postavy vatikánské sousoší. Tato kresba, datovaná do let 1805 až 1809, zachycuje z frontálního pohledu pouze figuru Láokoóntova staršího syna [42]. František Tkadlík se tomuto námětu věnoval ještě později - kolem roku 1816 - ve svém náčrtníku, označovaném dnes písmenem A. Na 34. listu tohoto náčrtníku zachytil torzo *Láokoónta* [43b], na 35. pak horní polovinu *Láokoóntova* těla včetně hlavy [43a].

<sup>101</sup> Lenka Kovaříková, *Galerie věčných*, in: *ibidem*, s. 45, pozn. 3. L. Kovaříková vyvozuje z datace původní Berglerovy grafiky, že odlitek sousoší *Láokoónta* byl na škole k dispozici již v roce 1802. Domnívám se, že, je-li toto tvrzení založeno pouze na existenci dnes ztracené původní Berglerovy grafiky, není to možné s plnou pravděpodobností tvrdit.

<sup>102</sup> Ve sbírce Národní galerie v Praze jsou však zastoupeny pouze Berglerovy kresebné předlohové kopie, které znázorňují hlavu *Láokoónta*.

V roce 1818 pražská Akademie umění získala odlitek hlavy Láokoónta a ihned následující rok se tato objevuje mezi studentskými kresbami.<sup>103</sup> Za částečného horního osvětlení provedl její kresebnou kopii Jan Pechtl (1791-1887). Ačkoli originální sousoší Láokoónta v souladu s dobou svého vzniku nemá vyznačené oční panenky, Pechtlova kresba znázorňuje bustu s očními panenkami naznačenými [44]. Odlitky byly často kresleny za horního osvětlení, čímž výrazně vystupovalo prázdné bělmo očí, na některých sádrových odlitcích byly proto oční panenky naznačeny, aby byl v sochu vložen život.<sup>104</sup> V roce 1824 se kresba podle sousoší objevila jako soutěžní námět výročních cen vypisovaných každoročně akademií již od doby jejího vzniku. Se svou kresbou [45] tehdy zvítězil Karel Nord (1806-1861).<sup>105</sup>

Zajímavou praxi při ucházení se o výroční studijní ceny, dokládající důsledky neustálého opakování stejných vzorů, popisuje ve svých "zapomenutých" kapitolách, ve kterých kritizuje stav výuky na akademii v prvních desetiletích její existence, František Xaver Jiřík.

*„Na základě této pochybené metody vyučovací rozšířilo se u žáků velmi lehkomyšlné pojmání úloh uměleckých, přejímali nejen celé posice z antických soch do svých komposic, ale i jeden od druhého okresloval co se právě dalo. Tak kupř. když Quaisser chtěl jakousi komposici provést, píše Nadorpovi, aby zapůjčil mu kresbu diskobola, že jí chce použít, a když Heine ucházel se o cenu za skupinu Láokoóna, okreslil skupinu tu jednoduše jen dle kresby Nadorpovy.“<sup>106</sup>*

<sup>103</sup> Příloha A/Kalendarium Akademie umění v Praze 1800-1835, in: Roman Pahl (cit. v pozn. 97), s. 117.

<sup>104</sup> Roman Pahl, Kresba odlitku a fikce skutečnosti, in: ibidem, s. 50, pozn. 1.

<sup>105</sup> Udělené ceny, in: ibidem, s. 143.

<sup>106</sup> František Xaver Jiřík, Ze zapomenutých kapitol našeho malířství, *Květy* XVII 1895, s. 316.

### 5.2.2 Satirická reakce na akademickou výuku

Práce poněkud odlišné od akademických studijních kreseb, které dokumentují dobovou zálibu v "antikách" a především dobový stav výuky na pražské umělecké akademii, představuje několik následujících obrazů a kreseb, které vznikly kolem poloviny 19. století a mohou snad být chápány jako satirická reakce na akademický styl výuky. Jejich námětem je *Láokoón*, který se pro své časté kopírování stal ztělesněním akademické rutiny založené na kopírování antik a v chápání zejména nastupující romantické generace představoval symbol klasicistního umění. Sádrový odlitek byl také chápán jako symbol rozkolu mezi reálným životem a Akademií.<sup>107</sup>

Antonín Gareis starší (1793-1863) je autorem dvou karikатурních záznamů z uměleckého prostředí, v nichž se objevuje ústřední postava vatikánského sousoší. Na obraze nazývaném *Sen umělce ze třicátých let 19. století* umělec znázornil snad sám sebe u malířského stojanu ve stavu vyčerpání, možná spícího, s hlavou skloněnou [46]. Malíř v levé ruce stále drží malířské náčiní. Ve spánku se mu zjevují nejružnější přízraky - víla, smrtka, nenarozené děti. Je mezi nimi také postava *Láokoónta* situovaná do místa, kde bývá tradičně umístěn model pro nově vznikající obraz. Tato postava je oděna do řemeslnické zástěry, pravou rukou pozdvihuje do výše nůž, na pravém kolenu má položenou botu.

Stejný umělec si o téměř dvacet let později do svého náčrtníku zanesl karikaturu, zobrazující obdobný motiv, skupinu mužů kreslících podle *Láokoónta* - ševce [47]. *Láokoón* je zde tentokrát zobrazen z větší blízkosti. Je oděn do podobné řemeslnické zástěry, v levé ruce drží nůž, v pravé ševcovskou jehlu s navlečenou nití, kterou sešívá podrážku.

---

<sup>107</sup> Roman Prahel, A ještě další odlitky, in: idem (cit. v pozn. 97), s. 54.

Nit nahrazuje poměrně vtipně vinutí hadího těla. Švec na svém verpánku sedí modelem pro tři umělce, kteří se snaží motiv zachytit na svých skicácích.

Jak již v souvislosti s tímto obrazem upozornil Lubomír Konečný,<sup>108</sup> Gareisův obraz a kresba se zcela evidentně odvolávají na anekdotu, zaznamenanou Pliniem, o tom, jak nejslavnější malíř antiky Apelles vystavoval svá díla a skryt naslouchal kritice kolemjdoucích (Nat.Hist.,XXXV,84-85):

*„Říká se, že jednoho dne nějaký švec našel mizivou chybu v počtu kliček na botě Apellova obrazu. Když ji našel druhého dne opravenou, zpychl a začal uštěpačně vytýkat chyby na holeni. Apelles tím podrážděný vykoul a vykřikl na něj, aby se držel ševcovského kopyta.“*

Příběhy o umělcích z Pliniovy *Naturalis Historia* vstoupily do ikonografie a není divu, že ani tato anekdota nezůstala bez povšimnutí. Švec je v těchto typech obrazů pojímán v souladu s vyzněním Pliniovy anekdoty v podstatě jako představitel nekompetentní kritiky.

Lubomír Konečný uvedl Gareisův obraz *Sen umělce* do souvislosti s litografií z cyklu *Kunstlers Erdenwallen* Adolfa Menzela, která zobrazuje učitele s jeho žáky při kreslení podle odlitků antik, přičemž jeden ze žáků kreslí přímo pod dohledem učitele podle odlitku hlavy *Láokoónta* [48]. V popředí litografie se nachází zvláštní symbolický objekt – stojánek s parukou a po něm vzhůru lezoucí hlemýžď. Tohoto hlemýždě nacházíme i na Gareisově obraze se ševcem *Láokoóntem*. Umělec tímto obrazem pravděpodobně upozorňuje na

---

<sup>108</sup> Lubomír Konečný (cit. v pozn. 11), s. 150.

nekompetentnost akademické výuky, která jej strašila i ve snu.<sup>109</sup>

Neméně zajímavá je i kresba z knihy svatolukášské od Victora Schuberta z poloviny padesátých let 19. století [49]. Představuje umělce v ateliéru stojícího při práci u malířského stojanu s nedokončeným obrazem. Jako model mu stojí obtloustlý muž menšího vzrůstu oděný do historizujícího oděvu. Při bližším pohledu na malířovo plátno však vidíme, že umělec nedodržuje velikost modelu, nýbrž že maluje velikostí běžnou postavu. Nejen tento fakt, ale i provedení tváře umělce naznačuje, že se jedná o dílo se satirickým významem.

Na komodě při zadní stěně místnosti nás upoutá zmenšená replika vatikánského sousoší, z níž vidíme pouze Láokoonta otce a staršího syna. Nejružnější umělecká díla, ať již obrazy, nebo sochy, ale také odlitky či redukované kopie bývají jedním z častých motivů, které se vyskytují v obrazech znázorňujících umělce v jejich ateliérech či ateliéry samy. Časté jsou zejména v holandském malířství 17. století a patří ke tradičním artefaktům malovaných ateliérů, přičemž se velmi často jedná pouze o ideální zobrazení.

Při pozornějším pohledu na tento detail je možno povšimnout si nejen zcela evidentní neproporcionálnosti obou postav, ale dokonce také nepřesného znázornění sousoší (např. chybí zvrácení hlavy vzad). Zejména vinutí hadích těl neodpovídá modelu. Otcova levá ruka je umístěna více do prostoru mezi otcem a synem a hadí závit kolem jeho pravého kolena chybí zcela naznačující, že sousoší směrem doprava již dále nepokračuje, jak tomu napovídá i větší mezera mezi kolenem otce a nohou potenciálně sem patřícího syna. Malíř se buď záměrně dopustil nesrovnalostí, útočíc tak na tradiční model akademického umění, nebo vytvářel sousoší po paměti či

---

<sup>109</sup> Ibidem.

podle velmi zběžného pozorování, čímž mohly tyto nesrovnalosti vzniknout. Malíř se zcela věnuje modelu v popředí, jeho výhled na sousoší je dokonce zakryt vlastním umístěním malířského stojanu. Roman Prahls považuje *Láokoóna* v tomto obraze za neživý symbol starého umění, který je konfrontován s modelem umění nového, a vyvozuje z této skutečnosti domněnku, že malíř zachycený kresbou se hlásí k dobovému proudu romantismu.<sup>110</sup>

Bohužel pouze literárně, bez bližšího popisu, máme doloženu novoročenku z roku 1825 od Františka Nadorpa (1794–1876), jejímž námětem bylo sousoší *Láokoóna*. Na základě Nadorpovy příslušnosti k romantickému hnutí a jeho poněkud revoltující povaze je možno se domnívat, že dílo bylo patrně taktéž zaměřeno proti tehdejší akademické výuce.<sup>111</sup>

### 5.3 *Láokoón ve výtvarném humoru*<sup>112</sup> 19. a 20. století

Počátky karikatury v umění spadají až do antiky, kdy je možno je pozorovat na památkách řeckého vázového malířství. Nicméně vznik karikatury a kresleného humoru, jak jej chápeme dnes, byl výsledkem několika podmínek, které byly splněny až na přelomu 18. a 19. století. Rozvoj novodobé karikatury byl ve velké míře podmíněn technickým rozvojem tisku, který umožnil vznik nejrůznějších novin a časopisů, které se staly karikatuře tradiční základnou projevu. Dalším nezbytným předpokladem pro uplatnění karikatury v její funkci kritické bylo i uvolnění politických svobod, zejména zaručení svobody

<sup>110</sup> Za osobní konzultaci děkuji prof. Romanu Prahlovi.

<sup>111</sup> Tuto novoročenku zmiňuje Roman Prahls, *Umělec, jeho ateliér a jeho umění: Téma malířství v Čechách 19. století* (disertační práce), Ústav dějin umění FF UK, Praha 1986, s. 50, pozn. 210.

<sup>112</sup> Pod pojmem výtvarný humor rozumím zejména karikaturu, pod kterou ovšem zahrnuji v širším slova smyslu také politickou či společensko-kritickou kresbu, ale také anekdoty kresleného humoru.



slova a tisku, které se v Evropě událo v revolučních obdobích 18. a 19. století. Toto uvolnění svobody slova, možnost svobodně komentovat politické či společenské události, teprve dalo vzniknout politické kresbě ve smyslu, jak ji chápeme dnes v její sociální funkci.

Výtvarný humor je založen na srozumitelnosti symbolů, které využívá. Předpokládá tedy obeznámení publika jak s aktuální politickou či společenskou situací, tak i s prostředkem, pomocí kterého aktuální situaci komentuje. Ve druhé polovině 18. století byl neoklasický vkus na svém vrcholu a poté, co v roce 1766 G. E. Lessing publikoval svého *Láokoónta*, v němž sousoší figurovalo jako vhodný příklad pro jeho teorii výtvarného umění, se skupina stala jedním z nejznámějších, ne-li nejznámějším dílem antického umění vůbec. Není tedy divu, že se její coby všeobecně srozumitelného symbolu záhy chopili karikaturisté.

### **5.3.1 Počátky *Láokoónta* v evropské politické kresbě a principy jeho užití**

Průkopnickou roli v tomto směru sehrál francouzský tisk. V roce 1790 se objevuje první *Láokoón* v politické karikatuře, a to v obraze s názvem *Allusions aux trames ministérielles* [50]. Anonymní autor této karikatury z cyklu *Révolutions de Paris* si *Láokoónta* zvolil jako prostředek ke znázornění aktuálního politického dění ve Francii, konkrétně k veřejné kritice ministrů krále Ludvíka XVI., po nichž lid žádal demisi.

*Láokoón*, zobrazený věrně podle antického sousoší, pouze zrcadlově obrácený, je transformován do alegorie Vlasti a jejích synů, kteří jsou rdoušení hady s nápisy se jmény

ministrů a reakcionářů.<sup>113</sup> Nápisová legenda otištěná pod zobrazením osvětluje použití láokoóntovského schématu pro potřeby této politické karikatury výmluvným způsobem.

*„Qui ne connoit le groupe célèbre du Laocoon? Quelle âme endruci ne frissonne pas/d'horreur a l'aspect d'un malheureux Père, enlace avec ses deux fils par les noeuds/intextricables des Serpens acharnés sur leur proie? Citoyens, cette saisissante image est cel/le de la Patrie environné de pièges, et déchiré par des Ministers tortueux et avies de/son sang. C'est celle des Patriotes ses enfans, qu'ils brulent d'immoler jusque dans ses bras.”*<sup>114</sup>

Úvodní otázka legendy - *„Qui ne connoit le groupe célèbre du Laocoon?”* - jenom potvrzuje v této době téměř všeobecnou znalost sousoší i příběhu, který znázorňuje. Ve Francii byla tato “znalost” ještě navíc podpořena skutečností, že bronzový odlitek sousoší byl někdy v letech 1797 až 1798 umístěn do Tuillerijských zahrad, kde stál až do roku 1870.<sup>115</sup>

Jednou z nejznámějších láokoóntovských karikatur jsou Daumierovy *Actualités - Imité du groupe de Laocoon* [51], které se objevily ve *le Charivari* 6. dubna roku 1868. Litografie proměňuje Láokoónta v Anglii, rdoušenou hady, kteří jsou označeni nápisy „římská otázka“, „orientální otázka“ a „fenianismus“. Fenianismus představuje v době publikování této litografie poměrně závažný britský problém, a to boj o národní nezávislost Irska na Anglii, vedený tzv.

<sup>113</sup> Alain Pasquier (cit. v pozn.51), č. kat. 106.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 273.

<sup>115</sup> Obdobná kopie sousoší v poměru 1:1 provedená v mramoru stojí v dnešní době v jednom z parků v Oděsse, další je umístěna v městě Oranienbourg poblíž Petrohradu.

feniány, který vyvrcholil v roce 1867 nepřiliš úspěšným povstáním irských vlastenců.<sup>116</sup>

Obdobná karikatura založená na stejném principu se objevila i v britském časopise *Punch* již v roce 1848 a představovala Johna Bulla jako otce Láokoónta a Skotsko a Wales jako jeho syny rdoušené "hady", na jejichž tělech je nápis „daně“, a kteří svým vinutím vytvářejí písmena LSD, tedy Libru, shilling a dime [52].<sup>117</sup> Další obdobné karikatury se objevovaly i ve francouzském časopise *le Sifflet* či v německém *Fliegende Blätter*, kde byla roku 1848 otištěna karikatura zobrazující všeobecně srozumitelnou personifikaci německého národa - Michela, sužovaného hadem - diplomacií, který brání jeho svobodě.<sup>118</sup>

Všem uvedeným příkladům karikatur je společný základní princip užití formy slavného antického sousoší s cílem vyjádřit omezení svobod, ať již společnosti, nebo jednotlivce, nejrůznějšími zákazy, příkazy či jinými osobami. Základním a nezbytným předpokladem vzniku tohoto typu karikatur je znalost sousoší Láokoónta, která je zároveň i nezbytnou podmínkou pochopení výsledných kreseb publikem. Autor vytvářející takovou karikaturu počítá do jisté míry s obeznámeností publika jak s aktuální politickou či společenskou situací, tak i s prostředkem, pomocí kterého má být kýženého záměru dosaženo.

Utrpení trójského kněze se v karikatuře stává příhodnou metaforou pro nejrůznější krizová dění ve všech dobách; karikatury tohoto typu se objevují jak v krizových situacích

---

<sup>116</sup> Alain Pasquier (cit. v pozn. 51), č. kat. 108, s. 273. - V roce 1858 bylo irskými vlastenci založeno Irské republikánské bratrstvo známé též jako feniáni, které usilovalo o národní nezávislost na Anglii. Členové vytvořili tajnou vojenskou organizaci, která měl za cíl ozbrojené povstání, které se nakonec uskutečnilo v roce 1867, avšak s neúspěšným dopadem. Blíže viz Theodor Moody – Francis Martin, *Dějiny Irska*, Praha 1996, s. 212n.

<sup>117</sup> Postava Johna Bulla se vyskytuje v britské společenské a politické karikatuře od 18. století. Je personifikací typického anglického charakteru.

<sup>118</sup> Lubomír Konečný (cit. v pozn. 11), s. 151, obr. 14.

politických či společenských, tak také v případě osobních problémů jednotlivců. Vášnivé debaty kolem sousoší, díky nimž se stalo jedním ze symbolů antiky, *Láokoónta* pro karikaturu přímo předurčily, a to nejen v zemích, ve kterých se tyto debaty přímo odehrávaly, nebo tam, kde bylo sousoší *Láokoónta* občanům na očích, ať již v originále, kopii či odlitku, ale i tam, kde byla jeho znalost prostředkována široké veřejnosti pouze druhotně, např. prostřednictvím reprodukcí ve středoškolských učebnicích.

### 5.3.2 Česká politická kresba

Rozvoj tiskařství a uvolnění politických práv v polovině 19. století umožnily vznik politické karikatury také v českých zemích. Již ve čtyřicátých letech 19. století se objevují první satirické listy, a to *Paleček*, *Šotek* a *Brejle*. Od roku 1858 vycházely také pražské *Humoristické listy*, na jejichž stránkách se v roce 1863 objevila karikatura založená na *láokoóntovském* schématu.

Kresba s názvem *Láokoón našeho století* [53] znázorňuje sousoší věrně podle antického vzoru bez soudobého oděvu, podle tehdy platné rekonstrukce. Postava otce je na hrudi označena nápisem „Amerika“, postavy synů nápisy „Sever“ a „Jih“. Těla hadů pak nesou nápisy „Urputnost“ a „Nesvornost“. Interpretace této karikatury je vzhledem k datu jejího publikování v *Humoristických listech* poměrně jednoduchá. *Láokoón našeho století* se zcela evidentně vztahuje k válce Severu proti Jihu, která vypukla v roce 1861 a po pět let sužovala státy severní Ameriky. Není možná náhodou, že nápis „Urputnost“ se nachází na těle hada, který rdousí mladšího syna s označením „Jih“. Opravdu urputné lpění na v té době již překonané tradici otroctví nakonec vedlo

k prohře jižanských států. Možná symbolicky je tak nápis „Jih“ na těle mladšího syna, kterého vatikánské sousoší znázorňuje již na pokraji vyčerpání.

Zůstaneme-li v oblasti české politické karikatury, musíme se pro další zjištění exemplář posunout do třetího desetiletí 20. století, ze kdy je datována celostránková karikatura s názvem *Návrhy vhodných pomníků velikánům naší přítomnosti* [54] od Otakara Mrkvičky (1898-1957), jednoho z významných představitelů české karikatury první poloviny 20. století. Tato kresba, otištěná v *Lidových novinách*, se odvolává na soudobou debatu, která se na konci dvacátých let vedla v souvislosti s pomníkem Přemyslu Oráči, dotovaným stranou agrární. V honbě za co nejlukrativnějším umístěním navrhovali agráři jako „vhodné“ místo pro pomník Hradčanské náměstí, kde byl v první polovině roku 1929 také vztyčen model pomníku. Tato lokace okamžitě zvedla vlnu odporu, neboť pomník zastiňoval svatovítský dóm a Hrad. Proti umístění pomníku vystoupil i František Xaver Šalda ve svém článku *Mor pomníkový*, kde hovoří přímo o zohyzdění Hradčanského náměstí tímto pomníkem.<sup>119</sup>

V souvislosti s touto polemikou vytvořil Otakar Mrkvička svou pomníkovou karikaturu s názvem *Návrhy pomníků velikánům naší přítomnosti* formou aplikace jejich skutečné podoby na slavná umělecká díla minulosti, přičemž většina těchto návrhů vychází z antických sochařských děl. Pomník Přemyslu Oráči od Jakuba Obrovského sestával z vysokého válce rozčleněného římsami na několik pater.<sup>120</sup> V patře prvním byly znázorněny figurální scény, nicméně pomník vrcholil na špici umístěným pluhem. V této souvislosti se zdá, že ne nadarmo Otakar Mrkvička v úvodní vysvětlivce k pomníkovým návrhům

---

<sup>119</sup> František Xaver Šalda, *Mor pomníkový*, in: idem, *Hájemství zraku*, Praha 1956, s. 52-54.

<sup>120</sup> Viz: Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1997, s. 15.

vyzývá k návratu *"k ušlechtilým vzorům, které nám zanechali prarodičové pomníkového umění, Řekové a Římané"*.

Pomníkovým návrhem číslo 1 je *Láokoón - Beneš 1918 - 1928*. Ústřední postava trójského kněze je opatřena hlavou s rysy Edvarda Beneše, tehdejšího ministra zahraničí, zatímco synové zůstávají bez jakýchkoli charakteristických rysů napovídajících, že by šlo o konkrétní osoby. Podoby Benešových současníků však získávají hadi, kteří se jej chystají zardousit. Otakar Mrkvička si antické sousoší pro potřeby této politické kresby upravil. Je to Beneš sám, který čelí nejaktuálnějšímu riziku hadího uštknutí. Hlava hada, která na originálním díle útočí na bok mladšího syna, je přesunuta přímo k Benešovi, čímž je samozřejmě porušena kontinuita hadích těl. Při bližším pohledu je patrné, že se autor dopustil i několika dalších změn, přitom snad omylem vzniklo opomenutí levé ruky staršího syna, která zcela chybí.

Otakar Mrkvička v poznámce č. 1 poznamenává, že *"Slavná skupina tato zachycuje jen nejdramatičtější moment zápasu nepředbíhající konečné rozhodnutí, které se může značně lišiti od tradičního řešení. Podoby zlých hadů lze podle situace změnit, kdežto ústřední postava je stálá."* Z této poznámky jednoznačně vyplývá, že autor neměl na mysli nějakou konkrétní událost, kterou by karikoval, ale spíše tehdejší pozici Edvarda Beneše na politické scéně, kdy tento významný představitel tehdejšího Československa čelil útokům celé řady politiků orientovaných proti tzv. "hradní" politice. Ve dvacátých letech vyvstala na československé politické scéně jakási jednotná fronta, která vystupovala proti hradní politice a Tomáši G. Masarykovi zástupně přes jeho oblíbence Edvarda Beneše. Předmětem jednoho z hlavních sporů byla také otázka přivlastnění si zásluh o vznik samostatného

československého státu, o které soupeřili představitelé jak domácího, tak zahraničního odboje.<sup>121</sup>

Podoba hada při Benešově levici může být ztotožněna s významnou postavou první republiky, s jedním z tzv. mužů 28. října, a to Jiřím Stříbrným. Právě Stříbrný vedl s Benešem kolem roku 1926 nejdramatičtější spory, které nakonec vyústily v jeho vyloučení ze strany socialistické.<sup>122</sup> Podobu druhého hada je možno na základě charakteristických rysů – velký knír a účes na ježka – ztotožnit s jedním z nejčastěji karikovaných politiků první republiky, a to s osobou Karla Kramáře.<sup>123</sup> Tento vrcholný nacionálně laděný prvorepublikový politik, jeden z nejvýznamnějších představitelů domácího odboje, představitel mladočeské strany a historicky první ministerský předseda Československé republiky, byl jedním z nejvytrvalejších Benešových odpůrců. Spory Karla Kramáře s Edvardem Benešem, stejně tak s Tomášem G. Masarykem, se týkaly jak otázek zahraniční politiky, tak i osobních záležitostí a vnitropolitických otázek, jako bylo zejména prezidentské následnictví po Tomáši G. Masarykovi.<sup>124</sup>

Poněkud odlišným způsobem se na *Láokoónta* odvolává politická kresba, otištěná v roce 1901 v pražských *Humoristických listech* [55]. Karikatura znázorňuje souboj mladého muže oděného do splývavé suknice, ozbrojeného mečem a na opasku označeného nápisem "*Společnost lidská*" s podivným polypem, označeným na těle nápisem "*Anarchismus*", který na hrdinu útočí mnohačetnými chapadly. Nápisová legenda "*Nic nového pod sluncem! Řekl už Ben Akiba*" se odvolává na legendární výrok Josefa ben Akiby (50–135 n.l.), zakladatele

<sup>121</sup> Antonín Klimek, *Boj o hrad / I. /, Hrad a pětka*, Praha 1996, zejména s. 335–350.

<sup>122</sup> Zdeněk Kárník, *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*, Praha 2000, s. 392–393.

<sup>123</sup> Srov. Ondřej Chrobák – Tomáš Winter, *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900 – 1950* (kat.výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006, s. 59–61.

<sup>124</sup> Antonín Klimek (cit. v pozn. 121).

rabínského židovství. Glosa pod obrázkem "V pohanském starověku sevřeli hadové Láokoóna a jeho dva syny, nám teď v osvětlené době láme kosti zase polyp. Čemuž se říká pokrok." přirovnává situaci tehdejší společnosti k situaci Láokoóna a jeho synů a naráží na spojitost s vatikánským sousoším, která je vyvolána zejména společnou vnitřní ideou karikaturního užití - hadi jsou nahrazeni chapadly polypa. Vztyčená levá paže bojovníka snad může být chápána jako přímá odvolávka na slavné antické sousoší.

Evropský fenomén anarchismu zasáhl české země v osmdesátých a devadesátých letech 19. století, kdy se zformovaly anarchistické skupiny zejména v dělnických a hornických oblastech v severních Čechách. V roce 1896 pak čeští anarchisté vystoupili s Manifestem anarchistů českých, kterým deklarovali svoje základní postoje.<sup>125</sup>

### **5.3.3 Český výtvarný humor nepolitického charakteru**

Láokoóntovské schéma se objevuje také ve výtvarném humoru upozorňujícím na jiné než politické problémy společnosti. Ve druhé polovině 20. století je to například v oblasti ekologie, která prožívala velký rozkvět. Na stránkách *Dikobrazu* se v roce 1975 objevila také karikatura od Zdeňka Žáčka užívající *Láokoóna* jako prostředek upozorňující na ekologické problémy přetechnizované moderní společnosti [56]. Kresba může být dána do souvislosti s celou řadou dalších karikatur s ekologickou tematikou, které se v sedmdesátých letech na stránkách *Dikobrazu* objevovaly a jejichž nedílnou součástí byly tovární komíny chrlící do okolí černý dým.<sup>126</sup> Ve vztahu k okolí naddimenzované sousoší

<sup>125</sup> K fenoménu českého anarchismu viz Václav Tomek, *Český anarchismus 1890-1925*, Praha 1996.

<sup>126</sup> Viz např. *Dikobraz* XXXI, 1975 (celý ročník).



stojí na pokraji "tovární zóny". Je zobrazeno věrně podle nejnovější rekonstrukce. Láokoón a jeho synové tentokráte netrpí následkem rdoušení hady, nýbrž výsledky lidské průmyslové činnosti. Z několika továrních komínů vychází šedavý dým, který směřuje k sousoší a "vrhá se" na své oběti. Dalším zdrojem znečištění je pak kolona automobilů směřující k továrnám. Z jejich výfuků vychází dým, který obvíjí v tenkých závitech nohy Láokoónta a jeho synů. Vzduchem poletuje všudypřítomný popílek a prach a pomalu se snáší k zemi.

Zdeněk Žáček svým ekologickým *Láokoóntem* vytvořil výtvarnou kritiku přetechnizovaného světa a stavu ekologie v tehdejší Československu. Zdá se, že kromě lidských figur ve formě sousoší se svět skládá jen z budov a automobilů. Láokoón a synové jsou užiti jako novodobé *exemplum doloris*, které představuje nás všechny. Kouř vycházející z továrních komínů se v této karikatuře proměňuje ve vražedné hady, kteří rdousí nejen *Láokoónta*, ale potažmo i další oběti, jak naznačuje záměrné neukončení kresby - dým pokračuje ve směru větru dále.

Karikatury s ekologickou tematikou, které jsou čím dál aktuálnější, se ve spojení se sousoším Láokoónta vyskytují také v zahraničí. Příkladem takovéto zahraniční satirické kresby, upozorňující na ekologické, potažmo zdravotnické problémy moderní společnosti, je bezpochyby *Láokoón* polského kreslíře Karola Ferstera [57]. Láokoón není rdoušen hady, ale je i se syny cele v zajetí silnice plné automobilů. Autor touto karikaturou upozorňuje na nárůst automobilové dopravy na konci sedmdesátých let. Na negativní zdravotní následky kouření zase upozorňuje *Nikotinoon* německého karikaturisty Klause Vonderwetha [58].

V oblasti kresleného humoru bez zjevných politických či společensko kritických cílů je možno zmínit zejména Nepraktova *Láokoóna*, který se objevil v rámci knížky kresleného humoru *Motivy z amfor* s předmluvou od Radovana Krátkého.<sup>127</sup> Tato knížka vydaná v roce 1960 nakladatelstvím Mladé Fronty je vyvrcholením Nepraktova díla zaměřeného na žertování na historická témata. Neprakta na stránkách zmiňované knížky rozpracoval antickou tematiku, ať již mytologickou, historickou či uměleckou, velmi svěžím způsobem a aplikoval ji často na tvary antické vázové keramiky, přičemž pouze jedinkrát se věnuje konkrétnímu antickému uměleckému dílu, a to v případě anekdoty s názvem *Láokoón a synové - nácvik* [59]. V ostatních případech se jedná o kresby pracující s antickou tematikou bez spojitosti s konkrétním uměleckým dílem.

Nepraktova kompozice se téměř neodlišuje od antického sousoší. Postavy jsou znázorněny nahé v souladu s tehdy platnou rekonstrukcí. Přidány jsou pouze drobné detaily. Tak například Láokoón otec byl Nepraktou obdařen o něco bujnějším voussem a na první pohled neantickým profilem. Stejně tak synové. Všichni mají navíc na tenkých šňůrkách připevněné javorové listy zakrývající jejich pohlavní údy. Láokoón a synové jsou pojati jako modelové pro slavné sousoší a zaujímají známé pozice shady nahrazenými pro účely nácviku hasičskými hadicemi, ze kterých tryská voda. Neprakta touto kreslenou anekdotou možná vystupuje proti tradičnímu vnímání umělce a jeho modelu.

Podobnost hadů s hasičskými hadicemi vyvolala obdobné spojení také v zahraničním výtvarném humoru, kde německý humorista Thomas Theodor Heine (1867-1948) již ve třicátých

---

<sup>127</sup> Neprakta, *Motivy z Amfor*, Praha 1960. Autorskou dvojici pod jménem Neprakta utvořili v roce 1948 Jiří Winter a Bedřich Kopecný.

letech 20. století transformoval antický mýtus do vystoupení artistické skupiny *The three Laokoons*, která knácviku hadí drezůry používá požární hadici [60].

Podobně persiflážně se postavila k notoricky známému sousoší pro potřeby kresleného humoru také autorská dvojice Vladimír (\*1938) a Miroslav Jiránkovi při příležitosti ilustrování publikace *Antika žertovně zčeštěná, aneb Danajský dar*.<sup>128</sup> Jiránkové zde poměrně originální koláží přenesli některá slavná díla antického umění do nezvyklých asociačních kontextů. Vytvořili tak poměrně nápadité obrázky znázorňující například dřepící Afroditu koupající se ve vaně; torzo Venuše mélské posloužilo jako figurína pro moderní podprsenku.<sup>129</sup>

Sousoší Láokoónta bylo přeneseno do kontextu gastronomie, konkrétně do talíře plného špaget, kde Láokoón a jeho synové zápasí s nekonečným množstvím drobných špagetových hadů [61]. Stejně jako v případě hasičských hadic, i špagety se stávají pro svou podobnost s hady vhodným prostředkem k ironizování slavného sousoší. Objevily se v souvislosti s ním již ve třicátých letech 20. století v díle německého humoristy Ericha Ohsera v cyklu *Vater und Sohn*. V šestiokénkovém seriálu nám autor představuje otce nešťastného z nekulturního chování svého syna při obědě – chlapec pojídá těstoviny obvyklým dětským způsobem [62]. Otec zavede chlapce do muzea, kde mu na příkladu *Láokónta* ukáže, kam by jej jeho chování mohlo dovést.

Sousoší použil ve svých kreslených anekdotách také Vladimír Renčín (\*1941), jeden z nejoblíbenějších humoristických kreslířů u nás vůbec, poprvé někdy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století v kreslené anekdotě publikované v *Dikobrazu*. Kresba [63a] znázorňuje vatikánské

---

<sup>128</sup> Martin Svatoš (ed.), *Antika žertovně zčeštěná aneb danajský dar. Čtení o antice 1982/1983*, Praha 1983.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 2 a 67.

sousoší stojící na poli u vesnice a na něj hledící dva muže, z nichž jeden s vysvětlujícím výrazem druhému praví: „Víte, já když vidím někde nějakou srandu, tak musím bejt hned u toho.“ Pointa anekdoty je založena na neznalosti a nepochopení sousoší a znázorněného děje u dvou mužů, kteří v Renčínově díle symbolizují typické české občany, zároveň je snad anekdota útokem na negativní lidské vlastnosti – zvědavost a touhu po senzaci. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se v Renčínově díle objevuje poměrně velké množství kreseb pracujících s citací konkrétních uměleckých děl, nejčastěji pak v kontextu neznalosti těchto děl u hrdinů anekdot. Karikatura s *Láokoóntem* tak tvoří součást většího celku upozorňujícího na nedostatečný kulturní přehled širokých vrstev českého obyvatelstva.

Podruhé se *Láokoón* u Renčina objevuje v jedné z kreslených anekdot publikace *Renčín pro pokročilé*, vydané v roce 1999.<sup>130</sup> Tato publikace je zvláštní tím, že anekdoty postrádají tradiční Renčínovy glosy, a čtenář je tak vyzýván k jejich vlastnímu interpretování. Kresba s *Láokoóntem* je jednou ze série anekdot, ve které hraje hlavní roli dvou až tříčlenná rodina a televizní obrazovka [63b]. Některé detaily na obrazovce napovídají, že s velkou pravděpodobností rodina sleduje pořad nevalné umělecké úrovně. V zajetí šňůry tohoto televizního přístroje, zapojené do elektrické zásuvky, trpí *Láokoón* a jeho synové ve formě vatikánského sousoší. *Láokoón* se tak stává obětí masové nekvalitní zábavy, produkované televizí, s níž svádí marný boj.

Můžeme se samozřejmě pouze dohadovat, v jakém smyslu byl *Láokoón* v této karikatuře použit. Nabízí se hned několik možností. Sousoší může být vykládáno jako symbol antického umění, potažmo jako symbol uměleckých galerií a muzeí, nebo

jako symbol vysoké kultury. V této kresbě však vystupuje zcela evidentně jako protipól "televizního umění", představovaného nekvalitními televizními pořady a nekonečnými seriály, přičemž i šňůra sama může naznačovat nekonečnost této televizní produkce.

Zde není bez zajímavosti povšimnout si pozice pravé paže ústřední postavy sousoší. Ačkoli Vladimír Renčín již ze sedmdesátých let znal dobře sousoší v jeho nové rekonstrukci od Filippa Magiho, jak dokládá kreslená anekdota zmiňovaná výše, v tomto případě použil sousoší v rekonstrukci staré. Tuto záležitost můžeme snad vysvětlit tím, že dnešní umělci používají sousoší jako jakési schéma již zcela bez souvislosti s uměleckohistorickou či archeologickou debatou.

Do kapitoly o výtvarném humoru je možno zařadit i karikaturu sousoší [64], která byla otištěna v roce 1996 na pozvánkové pohlednici na výstavu s názvem *...Z Čech až na konec světa aneb od telefonu po Eurotel*, pořádanou v prostorách Galerie Kentauroi v Brně.<sup>131</sup> Láokoón a jeho synové jsou zamotáni do šňůr telefonních přístrojů, jejichž zakončení - telefonní sluchátka - bezprostředně ohrožují aktéry zápasu. Poměrně vtípná karikatura tak upozorňuje na vzrůstající závislost obyvatelstva vyspělých zemí na moderních technologiích.

---

<sup>130</sup> Vladimír Renčín, *Renčín pro pokročilé*, Praha 1999, nestr.

<sup>131</sup> Výstavu pořádala Galerie Kentauroi ve spolupráci s Muzeem města Brna a zámek Jaroměřice nad Rokynou. Pohlednici vytiskla tiskárna Lito&tisk Point. Autora karikatury se bohužel nepodařilo zjistit. K výstavě nejsou dostupné žádné materiály ani informace na Internetu. Není vyloučené, že kresba je zahraničního původu.

#### 5.4 *Láokoón El Greca* jako inspirační zdroj českých zobrazení Láokoóntova příběhu

V oblasti tzv. vysokého umění se ve 20. století přístup umělců k tématu Láokoónta proměňuje. Jako nový inspirační zdroj pro figurální kompozice s láokoóntovskou tematikou vystupuje často obraz španělského malíře krétského původu El Greca, objeveného pro moderní dějiny umění na počátku 20. století Mauricem Utrillem. Obraz *Láokoón* z let 1608 až 1614 [65] je jediným zachovaným mytologickým obrazem umělce, který na toto téma vytvořil ještě další tři obrazy, dnes bohužel nezachované. Jiné mytologické tematické se El Greco ve své tvorbě nevěnoval.

##### 5.4.1 *Láokoón El Greca*

Ve svém obraze El Greco situoval scénu smrti Láokoónta a jeho synů na rozlehlou planinu před hradby města Tróje, které je ve skutečnosti představováno městem, ve kterém El Greco od roku 1580 žil a v roce 1614 zemřel, a to Toledem. Trójský kněz je znázorněn nahý, ležící na zádech, zápasící s dlouhým hadem, který útočí rozeklaným jazykem na jeho hlavu. Zatímco jeden syn již leží v pozadí mrtev, druhý stále ještě bojuje s hadem, který se jej snaží uštknout do boku. Před branami města v pozadí vidíme trójského koně znázorněného jako živé zvíře. Kompozice otce a jeho synů působí o něco přirozeněji než v případě vatikánského sousoší, zároveň však El Greco dosáhl ještě větší dramatickosti podávaného děje. Umělec se však nespokojil s pouhým znázorněním Láokoóntova příběhu, ale zahrnul do obrazu ještě další dvě osoby sledující děsivou událost, které, jak ukázalo moderní restaurování obrazu, byly původně možná tři.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Restaurování ukázalo přítomnost dvou těl, tří hlav a pěti nohou.

Symbolika těchto postav stále zůstává nejasná. Vodítkem k jejich identifikaci je pouze kulatý předmět v ruce muže stojícího v popředí, pravděpodobně jablko, který se stal čitelným až po moderním restaurování obrazu. Erwin Walter Palm identifikoval v roce 1969 postavy jako Adama a Evu.<sup>133</sup> V reakci na tuto identifikaci Ewald M. Vetter vyjádřil názor, že postavy spíše představují Parida a Helenu a jsou tak symbolickým vyjádřením osudů Tróje – smrt Láokoonta a jeho synů tak uzavírá příběh, který započal Paridovým soudem na hoře Idě a následným únosem Heleny.<sup>134</sup>

#### 5.4.2 Vliv Láokoonta El Greca v českém umění

Vliv El Grecova mytologického obrazu se poprvé výrazněji projevil v díle Jindřicha Pruchy (1886-1914), představitele umělecké generace nastupující po roce 1900, který se během svých studií na mnichovské Akademii umění seznámil s obrazem El Greca z mnichovské Alte Pinakothek a přijal jeho tvorbu s nadšením.<sup>135</sup> Z dopisů psaných ze studií sestře Vojslavě do Čech vyplývá, jak moc jej oslovil zejména El Grecův mytologický obraz *Láokoón*. Dochází dokonce na srovnání s vatikánským sousoším.

*"Ten Laokoón je úchvatný. Mám jej nejvíce rád z celé Staré pinakotéky. Daleko silněji působí než antické sousoší Laokoonta se syny v objetí hadů."*<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Erwin Walter Palm, *El Grecos Laokoon*, *Pantheon* XXVII, 1969, s. 129-135.

<sup>134</sup> Ewald M. Vetter, *El Greco's Laocoon "reconsidered"*, *Pantheon* XXVII, 1969, s. 295-298.

<sup>135</sup> Nadšení pro v roce 1906 nově objevené dílo El Greca bylo dobovou záležitostí mladé umělecké generace, která obdivovala zejména expresivitu barev i pojetí figur. Viz Zdeněk Sejček, *Jindřich Prucha. Kresby* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2004, s. 23.

Během půlročního studijního pobytu v Mnichově Jindřich Prucha vytvořil několik kreseb podle El Grecova obrazu [66a] a po návratu do Čech provedl i kopii obrazu v barvě [66b]. Prucha přistoupil k El Grecovu obrazu do jisté míry odlišným způsobem, než je běžné k objektu pouhého kopírování, a dopustil se některých výpustků. Ignorováním města Tróje (Toleda) v pozadí a jablka<sup>137</sup> v ruce Adama, příp. Parida, vytvořil Prucha volnou kopii originálního obrazu, kde je veškerá pozornost soustředěna na vypjaté drama znázorněného zápasu Láokoónta a jeho synů s hady.

Inspirace El Grecovým *Láokoóntem* je zjevná i v případě obrazu *Motiv z mytologie/Láokoón* olomouckého malíře Stanislava Menšíka (1912-1973) z roku 1942 [67]. S El Grecovým obrazem jej spojuje zejména postava stojící na samém okraji obrazu, jejíž pozice kopíruje postavu jednoho z Láokoóntových synů. Shodný je také motiv města v pozadí, ačkoli Toledo je zde nahrazeno městem na první pohled typicky středoevropským s množstvím kostelních věží. Stanislav Menšík spojil svoji tvorbu s okolím Olomouce, v předválečných a válečných letech maloval zejména biblické náměty, po válce se věnoval malování hanácké krajiny.<sup>138</sup> Můžeme se proto snad domnívat, že i vyobrazené město symbolicky znázorňuje Olomouc se Svatým Kopečkem, kde se Stanislav Menšík v roce 1912 narodil. Od El Greca přímo odvodil Menšík zejména figuru na pravém okraji obrazu, ale také pojetí ostatních figur je od El Greca zcela evidentně přejato.

---

<sup>136</sup> Zdeněk Sejček (ed.), *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*, Praha 1988, s. 133.

<sup>137</sup> Kulatý předmět v ruce v popředí stojícího muže se stal zjevným až při poslední rekonstrukci v polovině dvacátého století, Prucha jej tedy vidět nemohl. Těto výpustky se dopustil nevědomky. Při tomto posledním restaurování byly také odstraněny pozdější přemalby obrazu, jako např. oděni některých postav.

<sup>138</sup> Bohumír Kolář, Na Stanislava Menšíka se nezapomíná, <http://www.olomouc.cz/view.php?cislocclanku=2005060605>.



Čtyři muži jsou zobrazení uprostřed zápasu s neviditelným nepřítelem, přičemž Menšík ještě více vystupňoval patos a bolest jednotlivých postav. Láokoón se zde objevuje v českém umění ve válečných letech a nabízí se tak souvislost s tehdejším politickým děním. Navíc mytologické téma je v Menšíkově tvorbě ojedinělé, neboť umělec se věnoval převážně biblické tematice a krajinomalbě. Boj čtyř mužů s neviditelným nepřítelem, znázornění jejich utrpení a zoufalství, může být vyjádřením životního pocitu Stanislava Menšíka z tehdejších tragických válečných událostí, které v roce 1942 po atentátu na Reinharda Heydricha vyvrcholily i v Olomouci sérií zatýkání a popravování občanů podezřelých ze spolupráce s pachateli atentátu.<sup>139</sup>

Do zcela zjevných politických konotací se Láokoón dostává v roce 1968 v díle Jiřího Koláře (1914-2002), a to v koláži *Zápas s hady* opatřené podtitulem *Zápas s hady začal, co nevidět bude stříkat jed na všechny strany* [68].<sup>140</sup> Láokoón se prostřednictvím reprodukce El Grecova obrazu stává součástí pro Koláře typické koláže, která pracuje s citacemi textu, vystřiženými figurami z novinového tisku a reprodukcemi slavných uměleckých děl. V těchto kolážích vytváří Kolář, původně básník, vizuální podobenství, ve kterých jednotlivé znaky konfrontuje a sdružuje podle kompoziční a významové strategie.

Koláž *Zápas s hady* interpretoval Arsén Pohribný jako obrazovou metaforu politického dění, která je vzpomínkou „na rok 1948, na příchod draků a hadů rozsévajících bídu a zkázu,

---

<sup>139</sup> Blíže viz Zbyněk Válka, *Olomouc pod hákovým křížem. 1939-1945*, Olomouc 2001, s. 75-91. Autor zmiňuje přes sedmnáct olomouckých obětí heydrichiády.

<sup>140</sup> Koláž je součástí většího celku nazvaného Jiřím Kolářem *Týdeník 1968*. Kolář v roce 1968 každý týden vytvářel jednu či více koláží, které vždy doprovázel textem. Události osobního či veřejného života se tak staly součástí osobitého deníku. Viz Arsén Pohribný, *Jiří Kolář. Týdeník 1968/Newsreel 1968*, Praha 1993.

na příchodu plazů, jež by už konečně měli být vyhubeni. A není-li to vzpomínka, musí to být neblahá předtucha."<sup>141</sup> Mytologická postava kněze Láokoónta se zde opět dostává do souvislosti s těžkými obdobími české historie, zejména těch, která byla poznamenána totalitní mocí.

Jako inspirační zdroj vystupuje mytologický obraz El Greca snad také v případě litografie Jitky Baliharové (\*1942), znázorňující mýtus zcela nově [69]. Za spojující prvek je možno považovat zejména postavu ležící na zádech, která může být srovnána s postavou mrtvého Láokoóntova syna na obraze El Greca. V případě Baliharové je však inspirace Grecovým *Láokoóntem* velmi volná, stejně tak je volná i inspirace samotným antickým mýtem. Na tři muže útočí ne hadi, nýbrž popínavé rostliny s velkými květy. Láokoón se v pojetí Baliharové stává obětí přírodních sil symbolizovaných rostlinami, pomsta bohů se vytratila.<sup>142</sup>

Tendence k inspiraci El Grecovým obrazem je patrná také v zahraničním umění. Na výstavě pořádané Norfolk contemporary Art Society na počátku tohoto roku prezentoval britský umělec John Kiki svého *Láokoónta*, ve kterém aktualizoval El Grecův manýristický obraz pro moderní dobu zejména zvýrazněnou barevností a moderním oděním postav.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Ibidem, s. x.

<sup>142</sup> Otto Přibík, *Jitka Baliharová. Litografie. Kresby* (pozv. na výstavu), Praha 1985.

<sup>143</sup> Viz Norfolk contemporary Art Society, The naked truth, <http://www.n-c-a-s.org.uk/ntruth.thm>

### 5.5 Láokoón v surrealismu

Inspiraci tématem Láokoónta se ve svém díle nevyhnuli ani umělci tvořící v duchu uměleckého směru surrealismu, konkrétně tzv. mladší surrealisté. Malíř a grafik František Hudeček (1909-1990), pozdější člen Skupiny 42, se tématu věnoval na počátku třicátých let, kdy procházel obdobím plastického stylu a zachycoval v obrazech zvláštní válcovité prostorové útvary založené na dynamických křivkách. Jedním z rozměrově největších děl tohoto období je roku 1932 vzniklý obraz, který znázorňuje propletenec dynamicky zprohýbaných válcovitých útvarů [70]. František Hudeček jej až dodatečně pojmenoval *Láokoón* a v podstatě až touto narážkou na Láokoóntův mýtus vyvolal v divákovi pocit dramatického zápasu,<sup>144</sup> přičemž tuto asociaci v Hudečkovi jistě probudila tvarová příbuznost zužujících se a rozšiřujících válcovitých zprohýbaných útvarů s hadími těly.

Obdobným způsobem přistoupil k tématu i fotograf Vilém Reichmann (1908-1991), brněnský rodák a člen skupiny Ra. Tvorba Viléma Reichmanna je stejně jako Hudečkova ovlivněna surrealismem. Reichmann s oblibou fotografoval nejružnější předměty a objekty v neobvyklých souvislostech nebo si jako objekt svého zájmu vybíral zkroucené a poničené konstrukce a předměty probouzející svým tvarem představivost. Typickým prvkem Reichmannovy tvorby je zejména cykličnost. Své fotografie Reichmann rozdělil do cyklů *Raněné město*, *Metamorfózy*, *Dvojice*, *Opuštěná*, *Kouzla* a další. Zejména v padesátých a šedesátých letech vznikal cyklus *Metamorfózy*, který je tvořen souborem metaforických snímků objektů připomínajících zároveň i něco jiného než sebe sama a probouzejících tak v divákovi fantazii. Reichmann v těchto

fotografiích upozorňuje na to, že předměty, které každodenně vnímáme, mohou mít i jiný tvar, který člověku kvůli jeho ustálené představě o předmětu uniká.<sup>145</sup>

Časově i tématicky lze zařadit do cyklu *Metamorfózy* i fotografii s názvem *Láokoónova skupina* z roku 1958 [71], která vyvolává dojem fotogramu. Prapodivný spletenec drátů a pruhů látky vystavený prudkému osvětlení za pomoci názvu *Láokoónova skupina* vyvolává asociaci hemžení hadů. Tři vertikály spletence pak dají vzpomenout na tři postavy vatikánského sousoší. Sám Reichmann se vyslovoval proti objasňujícím doprovodným textům fotografií.<sup>146</sup> Prostřednictvím názvu však divákovi poskytoval návod k pochopení jeho fotografické metafor.

## 5.6 Dramatický meziprostor Jánůše Kubíčka

Máme-li se zabývat recepcí *Láokoóna* v českém výtvarném umění, není možno nezmínit umělce, který se námětu věnoval bezesporu ze všech českých umělců nejvíce, a to brněnského malíře, grafika a sochaře Jánůše Kubíčka (1921-1993), který Láokoóntovské tématice zasvětil čtyři roky své umělecké tvorby, konkrétně léta 1974 až 1977.<sup>147</sup> Výsledkem tohoto mimořádně tvůrčího období je přes 80 abstraktních kreseb, obrazů, soch a ready-mades.

---

<sup>144</sup> Eva Petrová, *Skupina 42*, Praha 1998, s. 29.

<sup>145</sup> K Reichmannově tvorbě viz Václav Zymund, *Vilém Reichmann. Cykly*, Praha 1961, s. 7-17. – Antonín Dufek, *Vilém Reichmann*, České Budějovice 1994, nestr.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Jánůš Kubíček se narodil v roce 1921 v Nových Hradech u Vysokého Mýta do významné moravské umělecké rodiny. Od roku 1924 žil s rodiči v Brně. Jeho otcem byl sochař Josef Kubíček. Jánůš Kubíček poprvé vystavoval již ve 13 letech. Zajímal se o nejrůznější techniky, některá díla vytvořil například technikou enkaustiky. V roce 1957 spoluzaložil uměleckou tvůrčí skupinu Brno 57 (Kubíček, Vašíček, Matal, Vaculka). V 60. a 70. letech byl vůdčí osobností uměleckého života v Brně. Životopis umělce a ostatních členů umělecké rodiny Kubíčkových a kompletní soupis umělcova díla je i s obrazovou dokumentací k dispozici na webových stránkách věnovaných umělecké rodině Kubíčkových. Viz: <http://www.art-kubicek.cz/janus>

V případě Jánuše Kubíčka nemůžeme, podobně jako u mnoha moderních umělců, věnujících se tématu Láokoónta, hovořit o nějakém přímém formálním ovlivnění vatikánským sousoším. Jedná se spíše o ovlivnění v oblasti obsahové, ovlivnění zakořeněným vnímáním Láokoóntova boje o život jako vyjádření dramatického životního zápasu a bolesti.

Jánuš Kubíček se antické tematice začal věnovat již v padesátých letech, kdy se poprvé v jeho díle objevují obrazy a grafiky s námětem Ikara, Sysifa a Ixiona. O kladném Kubíčkově vztahu k antice svědčí nejen výše zmíněna antická tematika v jeho díle a kresby podle antických soch a architektury v umělcových náčrtnících, ale zejména jeho vlastní vyjádření k umění období antiky.

*„Musíme pochopit kánon a smysl svázaný s celým životním stylem, nestačí ovšem zaměnit porozumění výtvoru a porozumění motivu. Teprve hluboké poznání a vědění správně orientuje cit.“<sup>148</sup> „Žádné tabu, krásně přímá čistota. Jakási veřejná erotičnost, pohlavnost jako složka života samozřejmě rovnocenná všem ostatním životním projevům, pro kterou není třeba vytvářet speciální formu.“<sup>149</sup>*

V sedmdesátých letech se v Kubíčkově tvorbě poprvé objevuje jako nejvýraznější motiv Láokoón. Ačkoli v případě některých svých děl s antickou tematikou Kubíček v rozhovorech přiznával určitý ironizující přístup k antickým mýtům,<sup>150</sup> cyklus Láokoónta označil za své největší téma.<sup>151</sup> Antické náměty chápe Kubíček jako archetypy základních životních situací, Láokoónta pak jako meziprostor mezi

<sup>148</sup> Adam Kubíček (ed.), *Dramatický meziprostor*, Brno 1995, s. 37.

<sup>149</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>150</sup> Ludvík Kundera, Ikarus, Láokoón, Dernier rivage. K několika obrazům Jánuše Kubíčka, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 54, 1998, s. 129.

narozením a smrtí - dokonalý symbol života mezi vznikem a zánikem.<sup>152</sup>

Kubíčkovy obrazy a grafiky láokoóntovského období jsou založeny na symbolice přímek a křivek [72a-73a]. Přímkami představují rozum a člověka, křivky přírodu. Výsledné kompozice připomínají silová pole, kde Láokoón je symbolizován přímkami, hadi křivkami. Dohromady vytvářejí přímky a křivky jednotu - rovnováhu protikladů, harmonii.<sup>153</sup>

V monografické publikaci *Dramatický meziprostor*, která je pojata jako soubor autorových vlastních poznámek z různých let, se Kubíček vyjadřuje i k samotnému Láokoóntovi:

„Jediné zobrazení tohoto motivu, které znám in natura, je onen z Vatikánu. Nejznámější a jako antický vlastně specifikující motiv.“<sup>154</sup>

Sousoší však u Kubíčka neobstojí ve srovnání s Láokoóntem El Greca, jehož znalost mu byla zprostředkována zejména reprodukcí Pruchovy volné kopie obrazu.

„Tedy ten druhý Laokoon, kterého znám jen z reprodukce a hlavně z kopie Jindřicha Pruchy, kterou maloval podle kreseb kreslených v Mnichově už doma, je El Grecův. Ten je ze všech nejúchvatnější, protože si nedovedu představit nic za ním. Greco byl mystik a pochopil jádro tohoto tématu. Bylo mu jasné, že to není příležitost pro cvičiště anatomie, ale pro pochopení nezvratitelnosti osudu. Sudba tak silná, že by stačila Láokoóna a jeho syny uškrtit na tkaničce od bot. U toho vatikánského mám dojem, že ho dělal dobrý Němec. Po

---

<sup>151</sup> Adam Kubíček (cit. v pozn. 148), s. 64.

<sup>152</sup> Jaroslav Zemina, Dnešek Jánuše Kubíčka, in: Igor Zhoř, *Jánuš Kubíček*, Brno 1998, s. 51.

<sup>153</sup> Adam Kubíček (cit. v pozn. 148), s. 65.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 65.

formální stránce nemám co vytknout, až na to, že toto téma používá k předvedení něčeho, co s motivem nesouvisí. Jsou tam hadi, jsou tam tři těla, dvě mladá, jedno staré, všechno trénování atleti ve vypjatých pózách."<sup>155</sup>

V roce 1977 Kubíček vytvořil cyklus koláží, ve kterých do svých původních grafik vnesl další nové prvky. Tak vznikla i koláž *Láokoónky* [73a], kdy umělec svou grafiku s námětem Láokoónta obohatil o různé části ženského těla. Koláž *Láokoónky* můžeme vložit do přímé souvislosti s grafikou *Ikarčin pád* [73b], kde Kubíček pracoval totožným způsobem. V obou případech dochází k tomu, že se antičtí hrdinové proměňují v uměleckém díle v hrdinky. Tato proměna snad svědčí o Kubíčkových pochybnostech o platnosti obecných a zavedených zásad na konci sedmdesátých let.<sup>156</sup> V českém umění se toto ironizující převrácení pohlaví mytologického hrdiny objevuje také v díle Jiřího Načeradského, který v obraze *Minotaura* proměnil v hrdinku další známou mužskou mytologickou postavu starověkého Řecka.<sup>157</sup> Motiv Láokoóntky ženy se objevuje i v evropském výtvarném umění (Morel-Retz, *Mademoiselle Laocoon, à Capri*<sup>158</sup>), ale zasáhl také do oblasti hudby. První sloka písně *Laughing* slavné kapely REM začíná veršem „*Laocoon and her two sons*“.<sup>159</sup>

Jánuš Kubíček ve svých obrazech a grafikách s námětem Láokoónta vyjádřil svůj dramatický meziprostor, který chápal jako období života mezi narozením a smrtí, jako věčný zápas. Není snad náhodou, že období tvůrčí činnosti zaměřené na tuto tematiku se shoduje s dobou druhé poloviny sedmdesátých let,

---

<sup>155</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>156</sup> P. Spielmann, Pokus pro Jánuše Kubíčka, in: Igor Zhoř (cit. v pozn. 152), s. 57-60.

<sup>157</sup> Viz Jiří Načeradský, in: *Šedá cihla 78/1991* (kat.výst), Galerie Klenová 1991, nestr.

<sup>158</sup> Viz Salvatore Settis (cit. v pozn. 41), s. 291, obr. 18. Kresba je karikaturou obrazu *Une jeune fille à Capri* od J. J. Sargenta, který byl prezentován na Salónu v roce 1883.

<sup>159</sup> Ibidem, s. 292.

která byla po stránce politických svobod jednou z nejtemnější v našich dějinách.

### 5.7 *Láokoón* v umění tapiserie

Při vstupu do slavnostního vestibulu Severočeského muzea v Liberci návštěvníky zaujmou čtyři rozměrné (280x220 cm) tkané tapiserie z dílny Jana Hladíka (\*1927), jednoho z nejúspěšnějších českých textilních umělců 2. poloviny 20. století. Jedna z těchto tapiserií je cele inspirována sousoším *Láokoón*ta [74a]. Jan Hladík pro svůj umělecký záměr vyjmul ústřední postavu *Láokoón*ta otce ze sousoší a zachytil horní polovinu jeho těla ovíjenou hady. Světlo přichází zleva a osvětluje tak *Láokoón*tovu hrud' a obličej a vytváří za jeho zády mohutný plastický stín. Tapiserie s *Láokoón*tem je charakteristickým příkladem Hladíkovy tvorby po roce 1974, kdy po několikaletém období abstraktní tvorby začalo období citování velkých uměleckých děl minulosti. Poprvé se Hladík věnoval citaci v tapiserii právě v roce 1974, kdy do textilní plochy převedl detail francouzského románského reliéfu ze Saint Gilles. Tapiserie *Láokoón* je součástí cyklu čtyř tapiserií vytvořených v rozmezí let 1984 až 1986 pro slavnostní vestibul Severočeského muzea v Liberci. Hlavním posláním cyklu je připomenout alespoň symbolicky zaměření uměleckých sbírek muzea v časovém záběru od antiky po současnost.<sup>160</sup>

Další tři díly cyklu mají za námět obraz *Primavera* od Sandra Boticceliho [74b], sousoší *Apollón* a *Dafné* od Gianlorenza Berniniho [74c] a moderní fotografii

---

<sup>160</sup> Ondřej Sekora, Interpretace není kopie, *Umění a řemesla* 1994, č. 2, s. 2, obr. 1. – Oldřich Palata, Tapiserie Jana Hladíka, *Umění a řemesla* 1988, č. 2, s. 29, obr. 1.



z osmdesátých let 20. století ze sportovní události, zachycující závod běžců. Pokaždé se přitom jedná pouze o detail či výřez z původního originálu.

Každá ze čtyř částí cyklu tak symbolizuje jedno období lidské kulturní historie, přičemž *Láokoón* je pojat jako symbol antického umění. Zbylé tapiserie jsou pak symbolickým vyjádřením epoch renesance, baroka a moderní doby. S výjimkou moderní sportovní fotografie autor sáhl při hledání předloh k jednomu z nejznámějších reprezentantů uměleckých slohů vůbec. Jak *Láokoón*, tak i Botticelliho *Primavera* či Berniniho *Apollón a Dafné* jsou jedněmi z nejslavnějších děl umění vůbec.

V jednotlivých dílech cyklu je patrný společný sjednocující přístup autora, který si ze zvolených originálů vybral vždy ten pohybově nejzajímavější moment, až taneční, a za pomoci světelných efektů bočního světla a stínu dokázal vytvořit vysoce plasticky účinné tapiserie. Postavy z originálních uměleckých děl zbavuje jejich původního prostředí a situuje je buď před neutrální pozadí oživované světlem a stínem nebo před pozadí oponové s prostřihy, jak je například patrné u tapiserie Botticelli.

Jan Hladík způsob své tvorby, někdy zařazovaný do směru novodobého historismu,<sup>161</sup> nepovažuje v žádném případě za kopírování, nýbrž za interpretování v hmotě, přičemž však odmítá v moderní době populární karikující a ironický odstup od klasických děl.

„Díla, se kterými pracuji, беру velice vážně. Pro mne spočívá zázrak umění v tom, že kdosi třeba před mnoha sty léty vtělil svůj život do hmoty, a ten život ke mně

---

<sup>161</sup> Ibidem, s. 31.

promlouvá. ... Snažím se vyslovit, jaké city to které dílo vzbouzí v člověku dnešní doby, do jakých souvislostí je zařazuje."<sup>162</sup>

Svým umístěním ve vestibulu Severočeského muzea v Liberci se tapiserie *Láokoón* stává zástupným symbolem jedné z ne příliš početných sbírek antického umění na území České republiky a sousoší Láokoónta pak symbolem antického umění vůbec.

#### **5.8 Recepce sousoší v malířství devadesátých let 20. století a počátku 21. století**

Sousoší Láokoónta nepřestává inspirovat české umělce ani na přelomu tisíciletí. Období devadesátých let 20. století a počátku století 21. je v obrazové příloze zastoupeno dvěma malířskými a dvěma kresebnými zpracováními tématu, přičemž tyto příklady výmluvně dokumentují pluralitu receptivních přístupů k sousoší.

Obraz s názvem *Rodinný portrét*, pracující s prvkem citace vatikánského sousoší [75], namaloval v roce 1993 pražský malíř Zdeněk Kopáč (\*1960), autodidakt, který se malbou zabývá profesionálně od roku 1989 a proslul zejména svými obrazy malovanými na nahé ženské tělo. Zdeněk Kopáč sám sebe považuje za představitele "*poetického symbolismu navazujícího na tradici české imaginativní malby*".<sup>163</sup> Vzniklé Kopáčovy kompozice jsou výsledkem jakési snové imaginace, obrazové představy, která je při tvůrčím procesu umělcem přenášena na plátno. V dokončeném obraze se tak objevují

---

<sup>162</sup> Oldřich Sekora (cit. v pozn. 160), s. 7.

<sup>163</sup> Bohumil Mráz, Umělecký profil, <http://www.volny.cz/zkopac/menu.htm>.

nejrůznější transformované životní zážitky, vjemy a představy.

V obraze *Rodinný portrét* zachytil Zdeněk Kopáč čtyřčlennou rodinu žijící v podmořském světě. Otec rodiny sedí na vyvýšeném trůnu neseném podivnou zelenou rostlinou. U něj klečí jeho manželka, držící velkou lasturu. Ve vodě se na mořských zvířatech (mořský koník, korýš) prohánějí dvě děti. Část obrazu je věnována připomínce zaniklého světa antiky. Ruiny architektury v pozadí a padlý kanelovaný sloup s korintskou hlavicí jsou snad vzpomínkou na bájnou Atlantidu, kterou zachytil Kopáč v jednom ze svých obrazů již v roce 1992.

Na mořském dně stojí také mramorový *Láokoón*. Sousoší v obraze figuruje jako jeden ze symbolů zaniklých civilizací a je spolu s ostatními v evidentním protikladu k modernímu pojetí znázorněných figur, zejména co se týče např. oblečení, vizáže atd. *Láokoón* se u Zdeňka Kopáče znovu dostává do souvislosti s portrétními obrazy, jako tomu bylo v baroku (viz kapitola 4.2).

V expresivním obraze původem vsetínského výtvarníka, akademického malíře Romana Trabury (\*1960), se nám představuje *Láokoón* taktéž ve formě citace vatikánského sousoší [76a]. Již za studií na akademii se v Traburově tvorbě setkáváme s motivem spletenců hadích těl, a to v obraze z roku 1996 nazvaném příznačně *Hadi* [76b]. Tento zájem o hadí těla pokračoval v roce 1998 obrazy *Hadi II* a *Láokoón*.<sup>164</sup> Roman Trabura zde s drobnými obměnami užil motivu vatikánského sousoší a převedl je do plochy a barvy, čímž získalo další expresivní náboj. *Láokoón* je na plátně znázorněn s anatomickými deformacemi, které můžeme přičíst jednak uměleckému záměru, jednak technice provedení malby.

---

<sup>164</sup> Viz: <http://www.hotely-on-line.cz/galerie/trabura>

Autor se přitom podržel platné rekonstrukce pravé Láokoóntovy paže a vyhnul se znázornění pravých paží synů, kteří se v jeho pojetí opravdu stávají malými dětmi.

Barevnost hadů, ovíjejících svými těly Láokoonta a jeho syny, se přímo odvolává právě výše zmíněných obrazů *Hadi* a *Hadi II*. Traburův Láokoón je jediným zjištěným českým případem, kdy bylo sousoší zvoleno jako svébytný a zamýšlenému účinku zcela dostačující motiv a přeneseno do malby. Výsledná kompozice v podstatě převádí bezbarvé antické sousoší do barevného světa a aktualizuje je tak pro moderní dobu.

V roce 2003 prezentoval své kresebné práce na výstavě snázvem *Hierofanie: Láokoón Jákob-El* výtvarník Pavel Šlegl (\*1958). Představil veřejnosti své pojetí výtvarného ztvárnění dvou hrdinů dávného světa, a to antického Láokoonta [77] a biblického Jákoba. Umělec v těchto kresbách poukázal na vnitřní drama, na zoufalý boj člověka s bohy.<sup>165</sup> Pojem hierofanie bývá vykládán jako zjevení posvátného v přirozených věcech, přičemž nejvyšší hierofanií je pro křesťana vtělení Boha v Ježíši Kristu.<sup>166</sup> Pavel Šlegl zde spojil na první pohled dvě nesourodé postavy, jednu biblickou a druhou mytologickou, nicméně mající mnoho společného. Jákob, jeden z velkých židovských patriarchů, je tradičně považován za starozákonní předobraz Ježíše Krista.<sup>167</sup> Obdobně, ale jako pohanský předobraz, byl chápán také Láokoón, což velkou měrou přispělo k tomu, že ústřední postava vatikánského sousoší byla často užívána jako vzor pro vyličení utrpení Krista a mučedníků. Láokoón je znázorněn

<sup>165</sup> <http://www.mumost.cz/město/historie/kronika/2003/cast9.htm>

<sup>166</sup> Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, Praha 1994, s. 10-11.

<sup>167</sup> Například Jákobův sen o nebeském žebříku je považován za předobraz Kristova kříže jako nástroje spásy. Jákob a Ráchel u studny předznamenává novozákonní setkání Ježíše Krista a Samaritánky, Jákobův zápas s andělem pak nevěřícího Tomáše. Viz Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy, symboly*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.

cele v zajetí hadů. Až při bližším pohledu identifikujeme jeho trpící hlavu v samém středu kresby. Dalším výraznějším motivem je rozeklaný hadí jazyk nad Láokoóntovou hlavou.

Dokladem toho, že *Láokoón* i dnes zůstává v myslích lidí zakořeněn jako model vysokého umění, podle kterého je možné se mnoho naučit, je kresba podle sousoší od mladého kreslíře Jaroslava Chrtka, absolventa ČVUT v Praze [78].<sup>168</sup> Ten i dnes postupoval v podstatě obdobně, jako bylo doporučováno adeptům umění v 16. až 19. století, a to cestou kopírování uměleckých děl starých mistrů. Vedle *Láokoonta* kresebně kopíroval například i Michelangelova *Davida* a *Stvoření Adama* ze Sixtinské kaple.

### **5.9 Sochařská zpracování Láokoonta v českém umění 19. a 20. století**

Na rozdíl od malířství či kresby se recepce *Láokoonta* v českém sochařství nijak výrazněji neprojevila. Obdobný trend byl patrný i ve světovém umění, kde se hlavní linie recepce odehrávala v malbě a kresbě a v sochařství vznikaly téměř výhradně pouze redukované repliky a nejružnější kopie. Většího ohlasu se *Láokoón* dočkal až v sochařství 20. století, avšak i v tomto období je dominantnější recepce v malbě.

V českém sochařství 19. století se nepodařilo zjistit žádný doklad recepce sousoší. *Láokoón* se tak objevuje jako námět sochařských děl až ve století dvacátém. Jde přitom výhradně o díla abstraktní, nefigurální, která se po formální stránce slavnou skupinou neinspirují. Jejich ovlivnění *Laókoontem* je čistě v rovině obsahové.

Abstraktní plastiky Jánůše Kubíčka vzniklé v letech 1974 až 1977 jsou založeny na obdobném principu jako jeho obrazy

a grafiky tohoto období. Kubíček známý jako experimentátor s uměleckými technikami vytvořil tyto plastiky z nejrůznějších materiálů – dřevo, kov, zprohýbaný plech, modurit. Hlavními elementy Kubíčkových plastik jsou podobně jako u jeho obrazů křivky symbolizující přírodní síly, tedy hadí těla, přímky zastupující člověka však někdy chybí [79a-d]. Zejména plastiky ze stříhaného prohýbaného plechu svou kompozicí zcela evidentně vycházejí z Kubíčkových obrazů [79b]. Výraznější figurální dojem poskytuje pouze moduritový *Láokoón* připomínající lidskou postavu zápasící s hady [79d]. Několik umělcových ready-mades složených z lahviček od Alpy a umělecky pojatého stříhaného plechu [79c] považuji za ironizující počiny, za určité odlehčení tématu, které jej v oblasti malířství ovládalo po čtyři roky jeho života tak, že nebyl téměř schopen myslet na jiné téma.<sup>169</sup>

Pískovcová plastika *Láokoón* sochaře Lubomíra Čmejly ze skupiny roudnických výtvarníků *Rolous*<sup>170</sup> je obdobně jako obraz Františka Hudečka ze třicátých let 20. století postavena na principu zprohýbaných válcovitých útvarů, které se navzájem proplétají a na vrcholu plastiky sbíhají v jednom bodě [80]. Označením plastiky názvem *Láokoón* umělec opět stimuluje imaginaci diváka a nechává ho hledat styčné prvky se známým sousoším či popisem ve Vergiliově *Aeneidě*.

---

<sup>168</sup> <http://www.mujweb.cz/kultura/jchrtek/01sm.jpg>

<sup>169</sup> Adam Kubíček (cit. v pozn. 148), s. 64. "*Zdá se mi, že pro mě zatím neexistuje jiný motiv. Klene se nade vším jak olověná kopule – pro jednotlivce zásadní, pro lidstvo věčná.*"

<sup>170</sup> Skupina byla založena v roce 1997 a sdružuje spolužáky ze Severočeské lidové konzervatoře D. Bobrzyková, E. Horáčková, L. Zemanová, L. Čmejla, P. Růžička a J. Vilímek. Skupina působí v Roudnici nad Labem. Jediným dostupným zdrojem informací o skupině *Rolous* jsou její webové stránky. Viz <http://www.volny.cz/rolous/cz>.

## 5.10 *Láokoón* v textech badatelů, umělců a teoretiků

### 5.10.1 Miroslav Tyrš

Nejvýznamnějším uměleckohistorickým dílem, zabývajícím se sousoším Láokoónta, je v našem prostředí bezesporu práce Miroslava Tyrše (1832-1884), která byla publikována v roce 1873 pod názvem *Láokoón. Dílo doby římské*.<sup>171</sup> Po prvním nezdařeném pokusu habilitovat se v roce 1879 pro klasickou archeologii předložil Tyrš přepracovanou verzi habilitační práce pod názvem *Die Laokoongruppe. Versuch einer umfassenden Darlegung der controverse und einer endgültigen Entscheidung der Frage nach ihrer Entstehungszeit* znovu v roce 1882.<sup>172</sup> Již před prvním otištěním stručného nástinu práce v *Osvětě* v roce 1872 Tyrš v dopise svému příteli sochaři Bohuslavu Schnirchovi vyjádřil víru v to, že tato jeho studie „více než stoletému sporu ve prospěch strany římské konec učiní“.<sup>173</sup>

Miroslav Tyrš ve své práci datoval Láokoónta do doby Tiberiovy, a to na základě rozboru vývoje řecké plastiky, vkusu doby, literárních zdrojů mýtu a antických pramenů. Tyrš ve své práci vystupuje např. proti doplňování fragmentárních sochařských děl a vyslovuje názor, že Láokoóntova pravá paže byla původně v lokti ohnuta. Sousoší pak považuje za zcela odpovídající římskému vkusu, co se týče krutosti znázorněného tématu. Archeologické bádání v druhé polovině 20. století dospělo, i když jinými cestami, ke stejnému datování jako Miroslav Tyrš na konci 19. století.

---

<sup>171</sup> Miroslav Tyrš, *Láokoón. Dílo doby římské*, 1873.

<sup>172</sup> Jan Bouzek, Dějiny klasické archeologie a antického sběratelství v českých zemích, in: Jan Bouzek – Miroslav Buchvaldek et al., *Dějiny archeologie II.*, Praha 1984, s. 132-133. Práce se nezachovala. V archivu Univerzity Karlovy jsou pro případné další studium k dispozici alespoň teze práce a posudky oponentů.

<sup>173</sup> Dopis Miroslava Tyrše Bohuslavu Schnirchovi, <http://www.payne.cz/2xS43907/SchnirchClanek36htm>.

### 5.10.2 Vyjádření umělců a uměleckých kritiků k Láokoóntovi

Také naše země procházely na počátku 20. století sérií rychle se střídajících uměleckých stylů, z nichž většina byla doprovázena i teoretickými spisy jak umělců, tak teoretiků jednotlivých hnutí. Slavné vyjádření k Láokoóntovi pochází z pera básníka Františka Halase (1901–1949) a bylo napsáno pod přímým vlivem výše uvedeného Arpova dadaistické výroku. František Halas ve dvou básních nazvaných *Bulvár dadaismu* Arpovu základní myšlenku jen trochu upravil.

„Dejte konečně klystýr Laokoonovi  
at' už se nekrouť  
dejte Venuši miloské páskem  
at' se může přikrýti.<sup>174</sup>

„Dejte konečně klystýr Laokoonovi  
at' už se svíjet přestane  
vyražte lýru Apollónovi  
když Frýné si šaty roztrhne.“<sup>175</sup>

Stejný básník svůj negativní názor z dvacátých let 20. století na Láokoónta, ovlivněný dobovým dadaistickým hnutím, pozměnil v období nastupujícího fašismu, kdy Láokoóntovo „svíjení“ a „kroucení“ přirovnal k tanci.

---

<sup>174</sup> František Halas, *Bulvár dadaismu*, in: idem, *Krásné neštěstí*, Praha 1968, s. 428.

<sup>175</sup> Ibidem, s. 429.



*"Láska a smrt jsou dvě máje, kolem nichž krouží tančící lidstvo, láska a smrt se všemi proměnami. Uvědomili jste si, že i pád člověka k smrti je tancem? Štursův Raněný a Láokoón vás o tom přesvědčí a snad i plátno kina, které vám zrovna v těchto dobách ve svých reportážích leckde odhalí střeleného, an krouživě klesá v tom strašném tanci smrti, který se rozestřel hned v několika pevninách."*<sup>176</sup>

Hodnotící výroky moderních umělců na adresu *Láokoóna* již byly citovány v jednotlivých kapitolách. Jak Jindřich Prucha, tak i Jánuš Kubíček se vyjádřili k estetickým kvalitám sousoší v souvislosti s manýristickým obrazem *El Greca*, který oba považovali za výstižnější znázornění tématu. Zejména vyjádření Jánuš Kubíčka je podle mne dokladem toho, že estetické debaty vedené v druhé polovině 18. století na německé půdě navždy propojily *Láokoóna* s Německem, následné zneužití antického umění nacisty tento vztah již pouze prohloubilo.

---

<sup>176</sup> František Halas, O tanci. <http://mujweb.cz/www/klara.tes/tantexty.html>

## 6. Varia

### 6.1 Láokoón jako nástroj politické kritiky

Zánik časopisů specializovaných čistě na humoristickou kresbu nebo jejich úpadek a orientace na méně náročná témata vedly postupně k tomu, že se institut kvalitní politické kresby ve druhé polovině 20. století téměř vytratil. Láokoóntovská metafora však zůstává ve sféře politiky i nadále aktuální, byť jen na poli žurnalistiky či ústních vyjádření politologů a politiků. Byla tedy pouze přenesena do literárních útvarů. Sousoší Láokoónta je způsobem téměř totožným s tím, jak bylo prezentováno v politické kresbě, užito i ve slovních vyjádřeních politiků či žurnalistů komentujících českou politickou scénu. Jedná se vždy v podstatě o příměr, kde Láokoón představuje tzv. *comparatum*, tj. ten z členů příměru, ke kterému se přirovnává.<sup>177</sup>

S láokoóntovským příměrem se setkáme již v době první republiky. V roce 1926 senátor České strany sociálně demokratické Zimák během své řeči, pronesené v Senátu Národního shromáždění Československé republiky, přirovnal tehdejší opoziční Československou sociální demokracii k trójskému knězi Láokoóntovi, přičemž na mysli zcela jistě měl i vatikánské sousoší.

*„Toho Láokoóna, zdá sa, predstavujeme my, československí sociální demokrati, lebo na nás sa ten morský had tak vyrútil, a s pravej strany toho jedného a s ľavej strany toho druhého synka chce s nami spolu zadusiť.“*<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Štěpán Vlašín, *Slovník literární teorie*, Praha 1984, s. 301. Dalšími členy jsou *comparandum* a *tertium comparationis*.

<sup>178</sup> Stenografický zápis z 57. schůze Senátu Národního shromáždění ze dne 13. prosince 1926, <http://www.senat.cz/zajimavosti/tisky/2vo/stena/057/schuz/S057004.htm>. Staženo dne 26.1.2006.

Obdobným způsobem postupoval na počátku 21. století i politolog a žurnalista Bohumil Doležal, který ve svých dvou komentářích k politické situaci využil *Láokoónta* opravdu výmluvným způsobem, přičemž prokázal alespoň základní znalost mýtu a diskuse kolem sousoší. V tom prvním komentuje vzrůstající politický vliv KSČM, která vydělává na situaci přílišné rozhádanosti současné politické scény nejvíce.

*„To, co zděšeně sledujeme, není heroický zápas kapitalistického Laokoona s mořskými příšerami socialismu, ale jakési nepřehledné křečovité zmitání v bahně, přičemž ti, kteří se navzájem perou, se propadají stále hloub a hloub do močálu.“<sup>179</sup>*

Také vládní krize z počátku roku 2005 zaznamenala v Doležalových článcích přirovnání k slavnému sousoší. Krize koaliční vlády byla vyvolána neschopností tehdejšího ministerského předsedy Stanislava Grosse zodpovědět otázku nevyjasněných zdrojů financování jeho nového bytu. Bohumil Doležal okomentoval události takto:

*„Koaliční vláda působí nyní jako komická varianta známého antického sousoší Laokoon a jeho synové: marně se pokouší vyprostit z maléru, do kterého se sama zamotala. Podnět nebyl, pravda, velký (původ 900 tisíc Kč, které premiér Gross kdysi investoval do svého bytu), ale i takové věci má ministerský předseda umět vysvětlit, nedají se*

---

<sup>179</sup> Bohumil Doležal, 16. 9. – 24. 9. 2002, *Události, politický zápisník Bohumila Doležala*, <http://www-bohumildolezal.cz/texty/u096-10.htm>.

*bagatelizovat. Místo toho se do věci strašidelným způsobem zamotal.*<sup>180</sup>

Pro užití láokoóntovského příměru platí obdobná pravidla jako pro případ výtvarného humoru. K pochopení metafory je potřeba nejen obeznámení s aktuální politickou či společenskou situací, ale také s příběhem či sousoším Láokoónta. Jedině je-li mýtus o Láokoóntovi široké veřejnosti dobře znám, může být metafora pochopena. V komentáři k politické krizi počátku roku 2005 se poprvé v českém prostředí setkáváme s doslovně vyřčeným názorem, že smrt trójského kněze může být chápána také tak, že si ji zapříčinil vlastním neuváženým chováním. Toto vnímání mýtu je bližší starším literárním verzím, které obviňují kněze Láokoónta z provinění proti bohu Apollónovi. Srovnáme-li tento příklad s oblastí výtvarného humoru, z českého prostředí analogické ztvárnění nemáme, nicméně např. karikatura amerického prezidenta Nixona zápasícího s magnetofonovými páskami v souvislosti s aférou Watergate jistě může být vykládána obdobným způsobem.<sup>181</sup>

## 6.2 Láokoón v české beletrii a filmu

Česká literatura, zdá se, bohužel nezanechala žádné významnější dílo s tematikou Láokoónta, žádnou oslavnou báseň ani divadelní hru či operu. V této souvislosti je velká škoda, že nám jeden z prvních českých pisatelů o Itálii, Milota Zdirad Polák, nezanechal zprávu o sousoší Láokoónta, neboť jeho hymnický popis na *Apollóna Belvedere* napovídá, že Polák byl velkým obdivovatelem antiky a hymnus na Láokoónta

---

<sup>180</sup> idem, 1. 3. – 31. 3. 2005, Události, politický zápisník Bohumila Doležala, <http://www.bohumildolezal.cz/texty/udalostA51.htm>.

<sup>181</sup> Viz Salvatore Settis (cit. v pozn. 41), s. 286, obr. 12.

by byl významnou památkou recepce sousoší v české cestopisné literatuře 19. století.<sup>182</sup> S *Láokoóntem* se tak setkáme v české literatuře víceméně pouze v odkazech, jako například v díle Jana Nerudy, který ve svých *Povídkách malostranských* parodicky zneužil *Láokoónta* pro vyličení nízkého chování patolízalského úředníka.

„Pan president přišel do našeho oddělení pro nějaký akt. Vystoupil jednou nohou sám na žebřík, a když ji zas sundal, vstoupil na nohu pana Hlaváčka. Starý ten osel nechtěl ze samé úcty říci panu presidentovi, že mu stojí na noze. Připadal mně jako druhý Láokoón:, v jeho tváři byla nesmírná bolest, a přec nezmizel s ní povinný, akademický úsměv nízkého úředníka.“... „Ah, pardon!“ řekl pan president s milostivým úsměvem. Pan Hlaváček se ale belhal k svému stolku, usmívaje se v bolestech svých velkých, pravý vzor ušlechtilé dojemné plastiky. Ostatní mu jistě záviděli. Kdo ví, kdy mu to prospěje!“<sup>183</sup>

Zastoupení *Láokoónta* v české poezii je o něco významnější. Již roku 1903 věnoval básník a dramatik Jaroslav Hilbert (1871-1936) báseň *Láokoón* jednomu z vůdčích politiků první republiky Karlu Kramářovi. Politické vyznění básně je, domnívám se, více než pravděpodobné.

„*Láokoón*.–

Vidím ji stále, tu známou sochu,

<sup>182</sup> „Výtečnější v světě ladnou/Nenajdeme sochu žádnou/nad tohoto krasoně. Darmo v říši nauk bloudíš,/Druhého víc nevyhloudíš/Z Belvedere Jasoně...“ Viz Milota Zdirad Polák, *Cesta do Itálie: Od roku 1815 do léta 1818*, Praha 1979, s. 168-169. Vzhledem k tomu, že sousoší bylo po návratu do Itálie vystaveno ve vatikánských muzeích nejdříve v roce 1816, je pravděpodobné, že Milota Zdirad Polák, který Řím navštívil nejpozději na přelomu roku 1815 a 1816, sousoší na vlastní oči ani neviděl, což by vysvětlovalo nezmiňování se ani slovem o *Láokoóntovi*, který byl jedním z nejslavnějších exponátů vatikánských muzeí.

<sup>183</sup> Jan Neruda, *Povídky malostranské*, Praha 1963, s. 44-45.

vida Vás dnes.  
 Obrovský had, či dva, snad víc,  
 však rdousivé lano, v něm sirý muž  
 v nadlidské snaze, v zápasu, v rvaní  
 o žití dech -  
 tot' jev!  
 Oh, marně, marně však, marně  
 lano jej zmůže, pacholíky také,  
 ten tragický výraz jasně to praví:  
 plaz zvítězí.  
 Hle, Láokoón:  
 ten z Řecká, pane, z mramorů jeho,  
 v nichž sudby děs.<sup>184</sup>

V díle básníka Bořivoje Kopice (1931-1982) zaujímá Láokoón obdobné místo. V básnické sbírce *Samota* je *Laokoon* jednou z několika básní, které pracují s antickými motivy (*Stárnoucí Tiberius*, *Pompeje*). Název sbírky *Samota* je charakteristický pro básníka, který celý život trpěl samotou a citovým neuspokojením. Pocit životní nespokojenosti se prolíná také básní *Laokoon*.

„V krajích, kde nikdy nezněl lidský smích,  
 pod dvojím ledovcem, pod gesty, pod mlčením,  
 žil jsem svůj život, nedobrovolný mnich,  
 spoutaný hady, zvíře v jeskyních.  
 Oblaka přihnala rosu dešťů. Můj čas.  
 Tvé jméno na svých rtech, naslouchám chvění písni.  
 Je večer. Hebká příze vzduchu a tvůj hlas,  
 ty nejjedovatější z plazů, mne tísní.  
 Chceš vidět mou tvář? Pod těžkým ledovcem spí.

<sup>184</sup> Jaroslav Hilbert, Láokoón, *Moderní revue* XIV, 1903, s. 349.

Rušit její sen znamená jenom smrt.  
A raději padnu pod tvým rozeklaným jazykem,  
než bych se ještě jednou vrátil k ní!  
Laokoonte! Laokoonte! Jak jsi byl šťastným,  
uškrcen pouze hady! Vždyť nikdy nedosněn  
zůstal tvůj náhlý pohyb k špici hvězd! Ale já -  
každého večera sám sebou padám zardoušen!<sup>185</sup>

Také brněnský básník Zeno Kaprál (\*1941) pojmenoval jednu ze svých básní *Laokoon*. Od básní předchozích dvou autorů, které pracovaly přímo s motivem vatikánského sousoší nebo mytologické postavy Láokoonta, se odlišuje zejména tím, že název básně je pravděpodobně pouze asociativní a je vyvolán v básni zmíněnými hady.

„V ten letní čas kdy bouřky dozrávají  
na sklonku večera světlušky démonů,  
svět ochabne a vše co duši tají  
zvoníci nehodní vyduní do zvonů.  
Had horkých dnů se tyčí v ostré žluti,  
má oči smaragdu a hledí upřeně.  
Na tebe hledí, spáči ochrnutý,  
dej pozor stíne snu, chraň oči zelené.  
Skloň hlavu radši ó věci k nedívání,  
gonádo slepá, můro jak žal.  
Zakryj si, pro bůh, prázdné důlky dlaní  
po tom, kdo drahokamy vyloupal.  
Přestaň se třásti!, v jizbě piští myši,  
samota žen a my jí nedbali.

*Krystaly čiré smrt lkát neuslyší.  
Do sukní poběhlic tvář průvan zahalí.  
Přestaň už, ustaň, do prachu se proměň!  
Nebesa pláčou pro své hrdiny.  
Nám trhat závěsy než v potměšném domě  
zas v koutě stojatém jít začnou hodiny.*"<sup>186</sup>

Celou básnickou podsbírku po Láokoóntovi pojmenoval také další brněnský básník Josef Suchý (1923-2003) a zahrnul ji do většího celku *Tváří v tvář*, vydaného v roce 1992.<sup>187</sup> Láokoón vystupuje také v poezii hudebníka Jaroslava Hutky, a to v jeho básnickém celku *Soumrak* v básni nazvané *Čtyřmetrové střevo z Venuše mélské*, kde se velmi zajímavě propojuje právě s dalším z ikonických děl antického umění zakotveným dodnes v povědomí široké veřejnosti. V tomto textu přirovnává Hutka hady rdousící Láokoónta a jeho syny k současné společnosti.

*„...Nová duše, se kterou neslehl jazyk  
nás polapila už jen ve stínu naděje  
a její hadovitě ruce nás objaly s toutéž láskou  
s jakou byli objati Laokoon a jeho děti.  
Neprorostli jsme časem podle geometrické poučky  
ale byli jsme vyplivnuti molochem pokroku do kanálu...”*<sup>188</sup>

Mytologická postava Láokoónta promluvila i do filmařského umění. V roce 1970 natočil český režisér Václav Mergl (\*1935) dvanáctiminutový animovaný film *Láokoón* [81].<sup>189</sup> Snímek

---

<sup>185</sup> B Bořivoj Kopic, *Samota*, Brno 1970, s. 20.

<sup>186</sup> Zeno Kaprál, *Reinerův výbor*, Brno 1992.

<sup>187</sup> Josef Suchý, *Tváří v tvář*, Praha 1992.

<sup>188</sup> Text viz <http://hutka.cz/new/html/s23.htm>

<sup>189</sup> K Václavu Merglovi viz Jan Kříž, *Václav Mergl. Výtvarná a filmová tvorba 1961-96* (kat.výst.), České muzeum výtvarného umění 1997.



pojednává o výpravě tří kosmonautů na neznámou planetu, kde žijí zvláštní améboidní bytosti, které jsou schopny proměnit se v cokoli. Zatímco se kosmonauti připravují k návratu na Zemi, jeden z nich umírá ve spárech podivné bytosti podobně jako Láokoón, který byl zabit hady ve starořeckém mýtu. Loď odlétá zpět na Zemi s ukrytými mimozemskými tvory na palubě.<sup>190</sup> Souvislost s antickou mytologickou postavou je tedy pouze volná. Merglův animovaný film byl oceněn na mnoha mezinárodních festivalech, v tehdejší Československu bylo však jeho promítání zakázáno, neboť snímek byl označen za protisocialistický.<sup>191</sup>

Při porovnání životopisů jednotlivých uvedených autorů vytane zajímavá skutečnost. Josef Suchý i Zeno Kaprál jsou svými osudy přímo propojeni s moravskou metropolí. Motiv Láokoóna objevující se v jejich díle může tak být v přímé souvislosti s dílem jedné z vůdčích osobností brněnského uměleckého života, Jánusem Kubíčkem, v jehož ateliéru se pravidelně scházela umělecká veřejnost. Kubíčkovu životní téma Láokoóna tak mohlo být reflektováno i v poezii jeho současníků.

---

<sup>190</sup> Václav Mergl, Láokoón, <http://www.kratkyfilm.com/catalogue/html/165.htm>.

<sup>191</sup> heslo Mergl Václav, in: *Kdo je kdo v české a slovenské SF*, <http://interkom.scifi.cz/whosf/mervac.htm>.

## 7. Závěr

Antické mramorové sousoší Láokoónta, objevené pro poantickou dobu v roce 1506, od doby svého nalezení bylo a dodnes zůstává jedním z nejznámějších děl antického umění, předmětem odborných diskusí a polemik, které byly po polovině minulého století výrazně oživeny archeologickým nálezem sochařské výzdoby jeskyně v lokalitě zvané Sperlonga na pobřeží Tyrhénského moře jižně od Říma. Kombinace nejrůznějších aspektů (Pliniova zmínka, nalezení v domnělém paláci Titově, přítomnost Michelangela při objevení, ale také kvalita díla) velmi záhy zajistila sousoší celoevropský věhlas. *Láokoón* podnítil vznik nespočtu receptivních uměleckých děl, přičemž tato recepce sledovala několik linií projevu. V prvních letech po objevení se jednalo zejména o kresby podle sousoší, které měly charakter buď dokumentační, nebo studijní. *Láokoón* se také stal významným zdrojem inspirace pro obrazy s křesťanskou tematikou, zejména pro vyličení utrpení Ježíše Krista a mučedníků. Sousoší se také ve formě citace objevilo v celé řadě nejrůznějších děl, ať se jedná o portréty, *caprice* obrazy, imaginární galerie atd. Významnou linií recepce, zejména ve století dvacátém, představují také umělecká díla s tematikou Láokoónta formálně na vatikánském *Láokoóntovi* zcela nezávislá. Vliv sousoší zasáhl také do oblasti populární kultury, kde se projevil zejména v oblasti novinové a časopisecké karikatury a výtvarného humoru, ve 20. století také v reklamě.

Tato diplomová práce se po nezbytném shrnutí recepce sousoší ve světovém umění zaměřila zejména na recepci ve výtvarném umění českém, a to s těžištěm v období 19. a 20. století, avšak s nezbytnými přesahy, a ukázala, že ani české umění, jehož přímé umělecké kontakty s Itálií nebyly nikdy

příliš významné, se vlivu slavné antické skupiny nevyhnulo. Při příležitosti zpracovávání práce se podařilo shromáždit poměrně obsáhlý obrazový materiál, dokumentující recepci sousoší v českém umění v několika tendencích, a byl také učiněn pokus o jeho interpretaci. Tento materiál ukázal, že české umění sledovalo trendy v podstatě obdobné jako umění evropské.

S prvními příklady recepce sousoší v českém umění se setkáme v mezinárodní atmosféře na dvoře císaře Rudolfa II., kdy však autory uměleckých děl inspirovaných *Láokoóntem* byli přizvaní zahraniční umělci, kteří jej nepochybně znali ze svých pobytů v Itálii. Stejně tak v období baroka jsou obrazy inspirované sousoším stále ještě dílem umělců zahraničního původu, ač jejich sepětí s domácím prostředím je již pevnější. Významnější soubor českého původu tak představují až kresby a umělecká díla vytvořená po vzniku pražské Akademie umění v první polovině 19. století zcela v souladu s tehdejší pojetím akademické výuky, která trvala na kreslení a kopírování děl starých mistrů, mezi nimi také antik či jejich odlitků. S přítomností odlitku *Láokoónta* na pražské akademii se objevuje množství studijních kreseb podle sousoší, z nichž některé se dochovaly do dnešních dnů. Nespokojenost s metodami akademické výuky 1. poloviny 19. století však vedla také u představitelů mladé nastupující generace umělců ke vzniku několika satirických děl pracujících s citací *Láokoónta* v kontextu modelové praxe. V těchto výtvorech je *Láokoón* pojímán jako symbol akademické výuky a klasicistního umění, které nastupující umělecké generace odmítaly.

Významnou oblastí, ve které se vliv sousoší projevil jeho přímou citací, se i v českém prostředí ukázala být oblast výtvarného humoru. *Láokoóntovské* schéma užité poprvé

ve francouzském tisku již na konci 18. století bylo českými karikaturisty od 2. poloviny 19. století adaptováno jak na problémy světové, tak i domácí politiky. Právě kresby politické zaujímají v kresleném humoru s využitím *Láokoónta* nejzajímavější místo, ale početnější je produkce v oblasti humoru s nepolitickým zacílením. Celkově se ve výtvarném humoru sousoší *Láokoónta* stává nositelem nového obsahu, a to nejrozličnějších metaforických významů a narážek, ať již na problémy politické, společenské či ekologické, nebo je konkrétní kresba založena pouze na perzifláži slavné skupiny.

Recepce antického *Láokoónta* ve sféře populární kultury je založena na poměrně rozšířené znalosti sousoší i jím znázorněného mytologického příběhu, a to jak u autora, tak i u široké veřejnosti tvořící publikum výtvarného humoru. V této souvislosti je třeba poukázat na to, že Vladimír Renčín ještě v roce 1999 předpokládal znalost *Láokoónta* u potenciálního publika, když učinil sousoší součástí své kreslené anekdoty, i když se, musíme podotknout, jednalo o anekdotu určenou pro pokročilé.

Výskyt *Láokoónta* v kresleném humoru v českých zemích, ač nepochybně podmíněn zahraničním příkladem, je zejména dokladem poměrně vysoké míry obeznámenosti české veřejnosti s antickým sousoším. Není přitom možno předpokládat, že publikum kresleného humoru znalo *Láokoónta* z autopsie. Ve velké většině případů se s ním běžný občan seznamoval a dodnes seznamuje pouze prostřednictvím reprodukční grafiky a fotografie.

Také výtvarná recepce *Láokoónta* v našich zemích byla převážně nepřímá, zprostředkovaná sádrovými odlitky, grafickými reprodukcemi, fotografiemi či uměleckými díly zahraničních umělců, i když samozřejmě někteří umělci Řím navštívili. Od počátku 20. století se jako nový inspirační

zdroj pro láokoóntovskou tematiku vedle vatikánského sousoší objevuje zejména mytologický obraz El Grecův, který podnítil vznik celé řady receptivních děl, počínaje Pruchovou volnou kopií obrazu, která se nepochybně stala dalším zprostředkujícím činitelem láokoóntovské tematiky v českém umění. Přijetí nového inspiračního zdroje bylo podmíněno zejména dobovým nadšením 1. poloviny 20. století pro nově objevené El Grecovo malířské dílo. *Láokoón* El Greca se navíc moderním umělcům ve srovnání s antickým sousoším jeví jako působivější znázornění tématu.

Námět Láokoónta se ukázal být aktuální v podstatě v průběhu celého 20. století. V jistém asociačním principu jej na svá vytvořená díla poprvé aplikovali surrealismem ovlivnění František Hudeček a Vilém Reichmann. Životním tématem spojeným s vnímáním osudovosti a životního údělu se Láokoón stal pro brněnského malíře Jánuse Kubíčka, jehož dílo je typickým příkladem moderní umělecké tvorby, která je na slavném antickém vzoru zcela formálně nezávislá. Přesto však Kubíčkovy obrazy ovládá stejné silové napětí jako antické sousoší. U Stanislava Menšíka a Jiřího Koláře snad může být hledána spojitost mezi výskytem motivu Láokoónta v jejich díle a dobovými politickými událostmi.

Ve velké většině zjištěných příkladů českých uměleckých děl inspirovaných sousoším Láokoónta se jedná o malířská znázornění, dokumentována je také jedna fotografie. Vliv sousoší se ve sledovaném období zcela minimálně projevil v českém sochařství. Nejslavnější český *Láokoón*, Vriesova skupina z roku 1623, se stal nadlouho jediným sochařským zpracováním tématu v českém umění. Je otázka, jak by situace vypadala, kdyby plastika v roce 1648 nebyla odvezena švédskými vojsky a zůstala na očích celým generacím umělců. Na druhou stranu je však pravda, že ani v umění světovém se

vliv *Láokoónta* v sochařství nijak výrazněji neprojevil. S přijetím tematiky se v evropském sochařství setkáme až ve 20. století, kdy i v umění českém máme dokumentovány početné skulptury Jánuse Kubíčka a plastiku Lubomíra Čmejly. V obou případech se jedná o abstraktní zpracování námětu.

Ve srovnání s jinými mytologickými tématy, které byly v českém prostředí často opakovány, jako například Ikarův pád či Prométheus, jsou výtvarná zpracování příběhu Láokoónta a jeho synů mnohem méně frekventovaná. Přesto však lze všem zjištěným příkladům přičíst velkou vypovídací hodnotu, zejména pokud jde o vztah umělců k antickému uměleckému dědictví. Prvotním inspiračním zdrojem výtvarných zpracování Láokoóntova mýtu je totiž konkrétní antická plastika, zatímco výše zmíněná antická témata přímý antický výtvarný inspirační zdroj postrádají. Jednotlivé příklady recepce sousoší v českém umění tak vypovídají také o hluboko zakotveném povědomí o existenci *Láokoónta*, který dodnes patří spolu s několika dalšími sochami, jako jsou *Diskobolos* či *Venuše mélská*, k tomu nejzákladnějšímu, co zná z antické kultury téměř každý.

Tato přímá návaznost výtvarných zpracování Láokoóntova příběhu na antický vzor zároveň vypovídá o tom, jaký byl vztah českých umělců k sousoší, jak osciloval na pomezí mezi obdivem a ironizováním. Studentské kopírující kresby 1. poloviny 19. století pojímají sousoší jako model vysokého umění hodný následování, zatímco např. Gareisova satirická kresba s *Láokoóntem* - ševcem již staví sousoší do zesměšňující pozice. Obdobné protipóly můžeme vysledovat také v umění 20. století, kdy např. *Láokoón* Jana Hladíka je v autorově pojetí symbolem antického umění jako celku a je tedy pojímán ve zcela vážném duchu, zatímco např. koláž *Láokoónky* a ready-mades Jánuse Kubíčka nakládají s inspirací

ironizujícím způsobem. Kresba podle sousoší od Jaroslava Chrtka z přelomu 20. a 21. století je pak dokladem toho, že *Láokoón* i nadále přežívá v povědomí dokonce i diletantů jako *exemplum artis*.

Ohlasy na Láokoónta v české literatuře, filmu či žurnalistice jsou dalšími doklady stále rozšířené znalosti *Láokoónta* jako jednoho z nejznámějších děl antického starověku, která byla výrazně podpořena ve 2. polovině 18. století zásluhou G. E. Lessinga, jenž navždy učinil sousoší nedílnou součástí humanitního vzdělání.

## Resumé

### Laocoon. Reception of the group in Czech visual arts (1800-2000)

The marble statuary group of *Laocoon* discovered in 1506 A.D. in city of Rome is one of the most studied, discussed and inspirational work of ancient art. Since its discovery, *Laocoon* has inspired an uncountable number of diverse receptive works of art in many different ways. Briefly summarizing, it was considered as an *exemplum artis* for artists of almost all periods and as an *exemplum doloris* in christian iconography of posttridentine period. In 18<sup>th</sup> century *Laocoon* was used for the first time in the sphere of popular culture. The greatest influence can be seen in the art of caricature. Influence of the group persists even until our days.

First examples of reception of the group in Czech art can be seen in the period of manierism in the court of emperor Rudolf II and in 18<sup>th</sup> century. In 19<sup>th</sup> century with the beginnings of Prague Art Academy *Laocoon* became even in our country one of the most copied works of ancient art, but it also stimulated the origin of satirical reaction on educational methods of Prague Art Academy. The first appearance of *Laocoon* in czech caricature is dated to the middle of 19<sup>th</sup> century, since than *Laocoon* has been used for the needs of Czech caricature many times.

The theme of *Laocoon* was elaborated by many Czech artist in 20<sup>th</sup> century. For some of them El Greco's *Laocoon* was the source of inspiration (Menšík, Kolář). The theme of *Laocoon* occurred even in Czech surrealist art (Hudeček, Reichmann). *Laocoon* became the main subject for Jánuš Kubíček, who produced over 80 paintings, drawings and sculptures of the theme. It remains actual even in our days. The diploma work briefly deals also with a reception of *Laocoon* in literature, film art and contemporary journalism.



## Bibliografie

- ANDREAE Bernard, *Problèmes d'histoire de l'art du Laocoon*, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 33-55.
- ANDREAE Bernard - HIRMER Albert, *Skulptur des hellenismus*, München 2001.
- ARETINO Pietro, *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*, Praha 1992.
- BARKAN Leonard, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in Making of Renaissance Culture*, New Haven 1999.
- BAXANDALL Michael, *Words for pictures*, New Haven-London 2003.
- BERBARA Maria Louro, *Christ as Laocoon. An iconographic parallel between Christian and Pagan sacrificial representations in the Italian Renaissance*, Hamburg 1999.
- BIEBER Margarete, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, Detroit 1967.
- BLAŽÍČEK Oldřich, Jan Jiří Bendl, *Umění XXX*, 1982, s. 97-116.
- BLAŽÍČEK Oldřich, Jan Jiří Bendl. *Výběr řezeb pražského sochaře raného baroku (kat.výst.)*, Národní galerie v Praze 1982.
- BOUZEK Jan, *Objevy ve Středomoří*, Praha 1979.
- BOUZEK Jan - BUCHVALDEK Miroslav et al., *Dějiny archeologie II.*, Praha 1984.
- BRILLIANT Richard, *My Laocoon: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley 2000.
- BRILLIANT Richard, *Le Laocoon moderne et la primauté des enlacements*, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 251-267.
- BUTLIN Maxim, *William Blake (kat. výst.)*, Tate Gallery, London 1958.
- CUZIN Jean-Pierre - GABORIT Jean-René et al., *D'après l'antique (kat. výst.)*, Musée du Louvre, Paris 2000.
- DUFEK Antonín, *Vilém Reichmann*, České Budějovice 1994.

- ELIADE Mircea, *Mýtus o věčném návratu*, Praha 1994.
- ESSEN Carel Clandins van, *La découverte du Laocoon, Mededelingen der koninklijke nederlandse Akademie van wetenschappen, afd. Letterkunde* 18, č. 12, 1955.
- ETTLINGER Leopold, *Exemplum Doloris. Reflexions on the Laocoon Group, Essays in honour of Erwin Panofsky: De artibus opuscula* 40, 1961, s. 121-126.
- GOMBRICH Ernst Hans, *The style all'antica: Imitation and assimilation*, in: *Studies in western Art, vol II. The Renaissance and mannerism. Acts of the twentieth international congress of the history of art*, Princeton 1963.
- GREENHALGH Michael, *Classical Tradition in Art*, New York 1978.
- GRENDLER Paul (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance*, New York 1999.
- GUDIOL José, *El Greco. Doménikos Theotokópulos*, Praha 1976.
- HALAS František, *Krásné neštěstí*, Praha 1968.
- HASKELL Francis - PENNY Nicholas, *Taste and Antiquity. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven-London 1988.
- HASKELL Francis - PENNY Nicholas, *The most beautiful Statues. The Taste for antique Sculpture (kat. výst.)*, Ashmolean Museum, Oxford 1981.
- HAVERKAMP-BEGEMAN Egbert, *Creative copies*, London 1988.
- HAZAN Fernand, *Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*, Bratislava 1973.
- HILBERT Jaroslav, *Láokoón, Moderní revue XIV*, 1903, s. 349.
- HOJDA Zdeněk - POKORNÝ Jiří, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1997.
- HOWARD Seymour, *On the reconstruction of Laocoon vatican group, American Journal of Archaeology* 63, 1959, s. 365-369.
- CHALUPECKÝ Jindřich - LAMAČ Miroslav - MOULIN Raoul-Jean, *Kolář Jiří*, Praha 1993.

CHLÍBEC Jan, *Italské renesanční bronzы* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993.

CHROBÁK Ondřej - WINTER Tomáš, *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900 - 1950* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006.

JIRÍK František Xaver, *Ze zapomenutých kapitol našeho malířství, Květy XVII, 1895, s. 151n., 312n., 500n., 625n., 679n.,*

KAPRÁL Zeno, *Reinerův výbor*, Brno 1992.

KÁRNÍK Zdeněk, *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2000.

KLIMEK Antonín, *Boj o hrad /1./, Hrad a pětka*, Praha 1996.

KONEČNÝ Lubomír (rec.), Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, *Umění XIV, 1971, s. 522-530.*

KONEČNÝ Lubomír, *Láokoón ve výtvarném humoru a satíře 19. století*, in: Marie Ottlová (ed.), *Proudy české umělecké tvorby v 19. století: Smích v umění*, Praha 1991, s. 147-155.

KONEČNÝ Lubomír, *Rubensovo Umučení sv. Tomáše*, *Umění XXVI, 1978, s. 211-247.*

KONEČNÝ Lubomír, Antonio Campi a Láokoón, *Bulletin Národní galerie IX, 1999, s. 185-187.*

KONEČNÝ Lubomír, *Nochmals zu Laokoon des Adriaen de Vries für Albrecht von Waldstein*, *Studia rudolphina 5, 2005, s. 77-79.*

KOPIC Bořivoj, *Samota*, Brno 1970.

KOTALÍK Jiří (ed.), *Antické tradice v českém umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1982.

KRUFT Hanno-Walter, *Metamorphosen des Laokoon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks*, *Pantheon XLII, 1984, s. 3-11.*

KŘÍŽ Jan, *Václav Mergl. Výtvarná a filmová tvorba 1961-96* (kat.výst.), České muzeum výtvarného umění 1997.

KUBÍČEK Adam (ed.), *Dramatický meziprostor*, Brno 1995.

- KUBÍČEK Adam (ed.), *Jánuš Kubíček*, Brno 1998.
- KUNDERA Ludvík, *Ikarus, Laokon, Dernier rivage*. K několika obrazům Jánuše Kubíčka, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 54, 1998, s. 129-131.
- LADENDORF Hans, *Antikenstudium und antikenkopie*, Berlin 1953.
- LAMAČ Miroslav, *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1968.
- LARSON Lars Olof, *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626*, Wien-Munich 1967.
- LEGRAND Jos, *Filippino Lippi: Tod des Laokoon*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, s. 203-214.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati* (př. J. Pospíšil a A. Šimečková), Praha 1980.
- LIPINSKI Eryk - SANDBERG Herbert, *Satirikon '80. Karikaturen aus sozialistischen ländern*, Berlin 1980.
- LISTA Giovanni, *Le futurisme*, Paris 2000.
- LOCHMAN Tomas, *Moulages et art: L'importance du moulage d'après la sculpture antique pour l'histoire de l'art occidental*, in: *Actes de colloque internationale sur les Moulages*, Montpellier 1999, s. 97-108.
- MATĚJČEK Antonín, *Jindřich Prucha*, Praha 1924.
- MATĚJČEK Antonín, *Dějiny Akademie výtvarných umění v přehledu*, in: *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze ke 125. výročí založení ústavu*, Praha 1926, s. 7-20.
- MELOT Michael, *L'oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg 1975.
- MICHALSKI Sergiusz, *Der Laokoon und die Ringer des Adriaen de Vries im Garten des Prager Waldsteinpalastes: Symbole der Überwindung des Böhmisches Aufstandes?*, *Studia Rudolphina* 4, 2004, s. 28-31.
- MOODY Theodor - MARTIN Francis, *Dějiny Irska*, Praha 1996.
- NEPRAKTA Jiří, *Motivy z amfor*, Praha 1960.
- NEPRAKTA Jiří, *929x Neprakta*, Praha 1984.

- NERUDA Jan, *Povídky malostranské*, Praha 1963.
- NEUMANN Jaromír, Expresivní tendence v české barokní malbě, in: *Zborník Slovenskej národnej galérie. Galéria 3*, 1975, s. 142-193.
- OLBRICH Harald (ed.), *Sozialistische deutsche karikatur 1848-1978*, Berlin 1983.
- PALATA Oldřich, Tapiserie Jana Hladíka, *Umění a řemesla* 1988, č. 2, s. 29-33.
- PALM Erwin Walter, El Grecos Laokoon, *Pantheon XXVII*, 1969, s. 129-135.
- PETROVÁ Eva, *František Tkadlík*, Praha 1960.
- PETROVÁ Eva, *Picasso v Československu*, Praha 1981.
- PETROVÁ Eva, *Skupina 42*, Praha 1998.
- POHRIBNÝ Arsén, Kolář Jiří, *Týdeník 1968/Newsreel 1968*, Praha 1993.
- POLÁK Milota Zdirad, *Cesta do Itálie: Od roku 1818 do léta 1818*, Praha 1979.
- POLLITT Jerome Jordan, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.
- PRAHL Roman, *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 - 1835 (kat.výst.)*, Akademie výtvarných umění v Praze 1998.
- PRAHL Roman, *Umělec, jeho ateliér a jeho umění: Téma malířství v Čechách 19. století (disertační práce)*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 1986.
- PŘIBÍK Otto, Jitka Baliharová. Litografie. Kresby, in: *Pozvánka na výstavu Jitky Baliharové, Jaroslava Kundráta, Viliama Meška, Bedřicha Skály*, Praha 1985.
- PYTLÍK Radko, *Český kreslený humor XX. století*, Praha 1988.
- QUEYREL François, Les couleurs du Laocoon, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 57-70.

- REID Jane Davidson, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York - Oxford 1993.
- RENČÍN Vladimír, *Renčín pro pokročilé*, Praha 1999.
- RENČÍN Vladimír, *Kniha lesů, vod a strání*, Praha 2000.
- RICHTER Gisela, *Three critical periods in Greek sculpture*, Oxford 1951.
- RIDGWAY Brunilde Sismondo, *Le Laocoon dans la sculpture hellénistique*, *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 13-31.
- RIDGWAY Brunilde Sismondo, *Hellenistic Sculpture III. The Styles of ca. 100-31 BC*, Madison 2002.
- RULÍŠEK Hynek, *Postavy, atributy, symboly*, Hluboká nad Vltavou 2005.
- SALIS Arnold von, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947.
- SECHAN Louis, *Etudes sur la tragedie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SEJČEK Zdeněk (ed.), *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*, Praha 1988.
- SEJČEK Zdeněk, *Jindřich Prucha. Kresby (kat. výst.)*, Národní galerie v Praze 2004.
- SEKORA Ondřej, *Interpretace není kopie*, *Umění a řemesla* 1994, č. 4, s. 2-7.
- SETTIS Salvatore, *Laocoonte - Fama e stile*. Roma 1999.
- SETTIS Salvatore, *La fortune du Laocoon au XXème siècle*, in: *Revue germanique internationale* 19, 2003, s. 269-301
- SIMON Erika, heslo *Laokoon*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich und München 1992, vol. VI, s. 196-201.
- SIMON Erika, *Laokoon und die geschichte der antiken kunst*, *Archäologischer anzeiger* 1984, II, s. 641-672.
- SUCHÝ Josef, *Tváří v tvář*, Praha 1992.

- SVATOŠ Martin (ed.), *Antika žertovně zčeštěná aneb danajský dar. Čtení o antice 1982/1983*, Praha 1983.
- SVOBODA Ladislav et al., *Encyklopedie antiky*, Praha 1973.
- ŠABOUK Sáva (ed.), *Encyklopedie světového malířství*, Praha 1975.
- ŠALDA František Xaver, *Hájemství zraku*, Praha 1956.
- Šedá cihla 78/1991 (kat.výst), Galerie Klenová 1991.
- ŠLEGL Pavel, *Hierofanie: Láokoón Ja-ákob El* (kat.výst.), Most 2003.
- TOMEK Václav, *Český anarchismus 1890-1925*, Praha 1996.
- TRACY Simon, *Laocoon's guilt*, *American Journal of Philology* 108, 1987, s. 451-454.
- TYRŠ Miroslav, *Laokoon. Dílo doby římské*, 1873.
- VÁLKA Zbyněk, *Olomouc pod hákovým křížem 1939-1945*, Olomouc 2001.
- VARCL Ladislav et al., *Antika a česká kultura*, Praha 1978.
- VASARI Giorgio, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1976.
- VASARI Giorgio, *Lives of painters, sculptors and architects*, London 1996.
- VETTER Ewald M., *El Grecos Laokoon "reconsidered"*, *Pantheon* XXVII, 1969, s. 295-298.
- VLAŠÍN Štěpán (ed.), *Slovník literární teorie*, Praha 1984.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Dějiny umění starověku. Stati* (př. J. Stromšík), Praha 1986.
- WINNER Matthias, *Zum Nachleben des Láokoón in der Renaissance*, *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, s. 83-121.
- ZHOŘ Igor (ed.), *Jánuš Kubíček*, Brno 1998.
- ZIMMER Jürgen, *Joseph Heintz der ältere als Maler*, Augsburg 1979.
- ZYKMUND Václav, *Vilém Reichmann. Cykly*, Praha 1961.

### Internetové stránky:

HALAS František, O tanci,

<http://mujweb.cz/www/klara.tes/tantexty.html>. Staženo dne 4. 4. 2006.

HUTKA Jaroslav, Čtyřmetrové střevo Venuše mélské,

<http://hutka.cz/new/html/s23.htm>. Staženo dne 4. 4. 2006.

KOLÁŘ Bohumír, Na Stanislava Menšíka se nezapomíná,

<http://www.olomouc.cz/view.php?cislocclanku=2005060605>. Staženo 12. 1. 2006.

RIDGWAY Brunilde Sigismondo, Láokoón? The Reading of a

Masterpiece, <http://www.helleniccomserve.com/images/Laokoon.pdf>.  
Staženo dne 10. 12. 2005.

TYRŠ Miroslav, dopis Bohuslavu Schnirchovi,

<http://www.payne.cz/2xS43907/SchnirchClanek36.htm>. Staženo dne 10. 12. 2005.

Kompletní soupis výtvarného díla Jánuše Kubíčka, <http://www.art-kubicek.cz/janus>.

Skupina výtvarníků Rolous, <http://www.volny.cz/rolous/cz>. Staženo dne 14. 3. 2006.

Stenografický zápis z 57. schůze Senátu Národního shromáždění ze dne 13. prosince 1926,

<http://www.senat.cz/zajimavosti/tisky/2vo/stena/057/schuz/S057004.htm>. Staženo dne 26. 1. 2006.

*Události, politický zápisník Bohumila Doležala,*

<http://www.bohumildolezal.cz/texty/udalostA51htm>,

<http://www.bohumildolezal.cz/texty/u096-10.htm>. Staženo 10. 11. 2005.

<http://www.gloryofdresden.com/modularbuilds/laocoon.html>. Staženo dne 11. 10. 2005.

<http://www.volny.cz/zkopac/images>. Staženo 5. 4. 2006.



[www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html](http://www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html). Staženo 5. 4. 2006.

[www.mujweb.cz/kultura/jchrtek](http://www.mujweb.cz/kultura/jchrtek). Staženo 5. 4. 2006.

<http://mumost.cz/město/historie/kronika/2003/cast9.htm>. Staženo 5. 4. 2006.

<http://www.hotely-on-line.cz/galerie/trabura>. Staženo 5. 4. 2006.

[http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page\\_441.htm](http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page_441.htm). Staženo dne 8. 5. 2006.

<http://rubens.anu.au/thdocs/surveys/charlotte,bymedium/display00123.html>. Staženo dne 8. května 2006.

[http://www.artchive.com/artchive/E/el\\_greco/el\\_greco\\_laocoon.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/E/el_greco/el_greco_laocoon.jpg.html).

<http://www.kratkyfilm.com/catalogue/html/165.htm>. Staženo dne 27. října 2005.

<http://cat.middlebury.edu/->

[slides/inactive/HA325/views/089\\_view.html](http://cat.middlebury.edu/-slides/inactive/HA325/views/089_view.html). Staženo dne 19. 10. 2005.

<http://www.n-c-a-s.org.uk/ntruth.thm>. Staženo dne 7. 5. 2006.

<http://www.jameshymanfineart.com/pages/modbrit/thumbnails/101html>. Staženo dne 15. 9. 2005.

<http://interkom.scifi.cz/whosf/mervac.htm>. Staženo dne 7. 5. 2006.

### Seznam a zdroje vyobrazení:

- 1/ *Láokoón*, 1. století n. l., mramor, Musei Vaticani, dřívější rekonstrukce. Zdroj: Bieber (1967), obr. 1.
- 2/ *Láokoón*, 1. století n. l., mramor, Musei Vaticani, současná rekonstrukce. Zdroj: Bieber (1967), obr. 19.
- 3/ Malba na jihoitalské červenofigurové keramice, 430 až 425 př. n. l., Antikenmuseum Basel. Zdroj: Berbara (1999), obr. 2.
- 4/ Malba na jihoitalské červenofigurové keramice, 380 až 370 př. n. l., Jatta Museum. Zdroj: Berbara (1999), obr. 3.
- 5/ Freska znázorňující smrt *Láokoonta*, 1. stol. n. l., Casa di Menandro, Pompei. Zdroj: Berbara (1999), obr. 5.
- 6/ „Etruská“ gemma se smrtí *Láokoonta*, 5. až 2. stol. př. n. l. British Museum, London. Zdroj: Berbara (1999), obr. 6.
- 7/ Miniatura z Vergiliovy *Aeneidy* (Vat.Lat.3223,f.18v), 5. stol. n. l.  
Zdroj:<http://rubens.anu.au/htdocs/surveys/charlotte/bymedium/display00123.html>.
- 8/ Bronzový odlitek *Láokoonta*, 1543, Musée de Fontainebleu. Zdroj: Cuzin – Gaborit (2001), č.kat. 70.
- 9/ Baccio Bandinelli, *Láokoón*, mramor, 1523, Galleria degli Uffizi, Firenze. Zdroj: Bieber (1967), obr. 6.
- 10/ Rekonstrukce sochařské výzdoby jeskyně ve Sperlonze (Baldassare Conticello), 1. stol. n. l. Zdroj: Pollitt (1986), obr. 125.
- 11/ Hlava *Odyssea* ze skupiny *Oslepení Polyféma* ze Sperlongy, mramor, 1. stol. n. l. Museo Archeologico Nazionale di Sperlonga. Zdroj: Pollitt (1986), obr. 127.
- 12/ Hlava *Láokoonta*, 1. stol. n. l., Musei Vaticani. Zdroj: Bieber (1967), frontispice.
- 13/ Jacopo Sansovino?, *Láokoón*, bronz, 1510, Museo Nazionale del Bargello. Zdroj: Cuzin – Gaborit (2001), č.kat. 73b.
- 14/ Porcelánová váza s malovanou dekorací – přivezení *Láokoonta* do Louvru, 1813, Musée Sèvres. Zdroj: Cuzin – Gaborit (2001), s. 230, obr. 12.

- 15/ Francesco di Giorgio Martini, *Láokoón?*, bronz, 1495, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Zdroj: <http://www.gloryofdresden.com/modularbuilds/laoconn.html>.
- 16/ Filippino Lippi, kresba znázorňující smrt Láokoónta, konec 15. stol, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam. Zdroj: Legrand (1983), obr. 2.
- 17/ Marco Dente, rytina podle sousoší, 1520-25, Museum of Fine Arts, Boston. Zdroj: Bieber (1967), obr. 2.
- 18/ Amico Aspertini, rytina podle sousoší, 1537, British Museum, London. Zdroj: Kruft (1984), obr. 7.
- 19/ Federico Zuccaro, *Taddeo Zuccaro kopírující Láokoónta v Belvederu*, kresba, kol. pol. 16. stol., Galleria degli Uffizi, Firenze. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 185.
- 20/ Nicolo Bodrini, tzv. *Opičí Láokoón*, dřevoryt, kol. 1545, Albertina Vienne. Zdroj: Melot (1975), obr. 93.
- 21/ Rubens, kresba podle *Láokoónta*, Biblioteca Ambrosiana, Milano. Zdroj: Bieber (1967), obr. 11.
- 22/ Tizian, *Polyptych Averoldi*, olej na plátně, 1522, Santi Nazaro e Celseo, Brescia. Zdroj: <http://www.wga.hu/html/t/tiziano/4religio/resurrec.html>.
- 23/ Moderno, *Bičování Krista*, terakotový reliéf, poč. 16. stol., Kunshistorisches Museum Vienna. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), s. 230, obr. 15.
- 24/ Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, olej na plátně, 1773, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 87.
- 25/ William Blake, rytina podle *Láokoónta*, kol. 1820, soukromá sbírka. Zdroj: Brilliant (2003), obr. 14.
- 26/ Giulio Romano, freska se smrtí Láokoónta, kol. 1538, Palazzo Ducale Mantua. Zdroj: Berbara (1998), obr. 19.
- 27/ Ukázky reklam s využitím *Láokoónta*. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), s. 231. obr. 27 a 28.
- 28/ Ukázky využití *Láokoónta* v komiksu. 28a/ Goscinny - Uderzo, *Asterix a Obelix*, 1972., 28b/ Lao Hartog von Banda - Morris, *Lucky Luke*, 1983. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), s. 231, obr. 25 a 26.

- 29/ Salvator Dalí, *Laocoon tourmenté par les mouches*, olej na plastu, 1965, Fundacio Gala-Salvador Dalí, Figueras. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 98.
- 30/ Léon Gischia, *Laocoon*, kvaš, 1945, soukromá sbírka. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 97.
- 31/ Edoardo Paolozzi, *Laocoon*, kresba, 1961, soukromá sbírka. Zdroj: Settis (2003), obr. 21.
- 32/ Braco Dimitrijevic, *Desintegration of Laocoon group*, olej na plátně, 1984, soukromá sbírka. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 100.
- 33/ Arman, *Constrictor*, bronz, měď, 1998, sbírka umělce. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 103.
- 34/ Derrick Greaves, *Laocoon*, 2001. Zdroj: <http://www.jameshymanfineart.com/pages/modbrit/thumbnails/101html>.
- 35/ Ossip Zadkine, *Laocoon*, bronz, kol. 1930, Musée Zadkine Paris. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 96.
- 36/ Eva Hesse, *Laocoon*, 1966, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, USA. Zdroj: [http://cat.middlebury.edu/-slides/inactive/HA325/views/089\\_view.html](http://cat.middlebury.edu/-slides/inactive/HA325/views/089_view.html)
- 37/ Adriaen de Vries, *Láokoón*, bronz, 1623, zámek Drottningholm, Švédsko. Zdroj: Kotalík (1982), obr. 9.
- 38/ Josef Heintz, *Ecce Homo*, plátno na dřevě, kol. 1590, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Zdroj: Zimmer (1979), č. kat. A3.
- 39a/ Jan Jiří Bendl, *Sv. Ondřej*, 1673-75, lipové dřevo, kostel sv. Salvátora, Praha. Zdroj: Blažíček (1982), obr.20.
- 39b/ François Duquesnoy, *Sv. Ondřej*, mramor, před polovinou 17. stol., bazilika sv. Petra ve Vatikán. Zdroj: Blažíček (1982), obr. 29.
- 40/ Michael Leopold Willmann, *Osvobození Andromedy*, olej na plátně, kol. 1695, Národní galerie v Praze. Zdroj: Kotalík (1982), obr. I.
- 41/ Ludvík Krones, *Josef Bergler kreslí podle sousoší Láokoóna*, kresba, 1802, Národní galerie v Praze. Zdroj: Prah (1998), obr. 36.
- 42/ František Tkadlík, *studie syna Láokoóna*, kresba, 1805-1810?, Národní galerie v Praze. Zdroj: Prah (1998), obr. 37.

- 43a/ František Tkadlík, kresba z náčrtníku A (list. 35), kol. 1816, Národní galerie v Praze. Zdroj: Petrová (1960), obr. 32.
- 43b/ František Tkadlík, kresba z náčrtníku A (list 34), kol. 1816, Národní galerie v Praze. Zdroj: Petrová (1960), obr. 34.
- 44/ Jan Pechtl, kresba podle hlavy *Láokoóna*, 1818, AVU Praha. Zdroj: Prah (1998), obr. 39.
- 45/ Karel Nord, kresba podle *Láokoóna*, 1824, AVU Praha. Zdroj: Prah (1998), obr. 40.
- 46/ Antonín Gareis starší, *Sen umělce*, kol. 1835, zámek Jaroměřice nad Rokytnou. Zdroj: Soukromý archiv L. Konečného.
- 47/ Antonín Gareis starší, karikatura z náčrtníku, kol. pol. 19. stol., Národní galerie v Praze. Foto: Soňa Divišová.
- 48/ Adolf Menzel, litografie z cyklu *Kunstlers Erdenwallen*, 1834. Zdroj: Konečný (1991), obr. 13.
- 49/ Victor Schubert, *Romantický malíř*, kresba, 1855, Národní galerie v Praze. Foto: Soňa Divišová.
- 50/ *Allusion aux trames ministerielles*, karikatura z cyklu *Révolutions de Paris*, 1790. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 106.
- 51/ Honoré Daumier, *Imités du group du Laocoon*, karikatura z *le Charivari*, 1868. Zdroj: Cuzin - Gaborit (2001), č.kat. 108.
- 52/ John Bull, Skotsko a Wales jako *Láokoón*, karikatura z časopisu *Punch*, 1848. Zdroj: Konečný (1991), obr. 15.
- 53/ *Laokoon našeho století*, karikatura z *Humoristických listů*, 1863. Zdroj: *Humoristické listy* 5, 1863, č. 19, s. 153.
- 54/ Otakar Mrkvička, *Návrhy pomníků velikánům naší doby*, karikatura z *Lidových novin*, 1929. Zdroj: *Lidové noviny* 37, č. 224, 3. května 1929.
- 55/ *Nic nového pod sluncem*, karikatura z *Humoristických listů*, 1901. Zdroj: *Humoristické listy* 44, č. 38, 1901, s. 1.
- 56/ Zdeněk Žáček, karikatura z *Dikobrazu*. Zdroj: *Dikobraz* XXXI, 1975, č. 39, s. 4.
- 57/ Karol Ferster, karikatura, 1980. Zdroj: Lipinski - Sandberg (1980), s. 251.
- 58/ Klaus Vonderwerth, *Nikotinoon*, karikatura. Zdroj: Olbrich (1983).

- 59/ Neprakta, *Láokoón a synové - nácvik*, kreslená anekdota, 1960. Zdroj: Neprakta (1960).
- 60/ Thomas Theodor Heine, *The three Laokoons*, kreslená anekdota, 1934. Zdroj: Konečný (1991), obr. 19.
- 61/ Vladimír a Miroslav Jiránkovi, *Láokoón v talíři plném špaget*, kreslená anekdota, 1983. Zdroj: Svatoš (1983), s. 15.
- 62/ Erich Ohser, kreslený díl ze seriálu *Vater und Sohn*, kol. 1935. Zdroj: Settis (2003), obr. 14.
- 63a/ Vladimír Renčín, *Víte, já když vidím někde nějakou srandu, tak musím bejt hned u toho*, kreslená anekdota z *Dikobrazu*, konec 60., počátek 70. let, Zdroj: Soukromá sbírka kresleného humoru *Dikobrazu*.
- 63b/ Vladimír Renčín, kreslená anekdota pro pokročilé. Zdroj: Renčín (1999).
- 64/ ...Z Čech až na konec světa aneb od Telephonu po Eurotel, pozvánka na výstavu pořádanou *Galerií Kentauroi* v Brně v roce 1996. Zdroj: Soukromý archiv L. Konečného.
- 65/ El Greco, *Láokoón*, olej na plátně, 1608-14, National Gallery of Art, Washington. Zdroj: [http://www.artchive.com/artchive/E/el\\_greco/el\\_greco\\_laocoon.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/E/el_greco/el_greco_laocoon.jpg.html).
- 66a/ Jindřich Prucha, kresba podle El Grecova *Láokoóna*, *Městské muzeum v Chotěboři*, 1911. Zdroj: Sejček (1988), obr. 38.
- 66b/ Jindřich Prucha, *Láokoón*, 1912, Národní galerie v Praze. Zdroj: Sejček (1988), obr. XVII.
- 67/ Stanislav Menšík, *Motiv z mytologie/Láokoón?*, 1942, Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci. Foto: Jan Navrátil.
- 68/ Jiří Kolář, *Boj s hady*, 1968, koláž. Zdroj: Pohribný (1993), obr. 4.
- 69/ Jitka Baliharová, *Láokoón*, litografie, 1985. Zdroj: Přibík (1985).
- 70/ František Hudeček, *Láokoón*, 1932, Národní galerie v Praze. Zdroj: Petrová (1998), s. 23.
- 71/ Vilém Reichmann, *Laokoonova skupina*, 1958. Zdroj: *Československá fotografie*, konkrétní číslo nezjištěno.

- 72a/ Jánuš Kubíček, *Dramatický meziprostor (Láokoón) 1*, olej na plátně, 1975, Moravská galerie v Brně. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 72b/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 2*, olej na plátně, 1975. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 73a/ Jánuš Kubíček, *Láokoónky*, 1977, koláž. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 74b/ Jánuš Kubíček, *Ikarčin pád*, koláž, 1977, koláž. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 74a/ Jan Hladík, *Láokoón*, tapiserie, 1985, Severočeské muzeum v Liberci. Foto: Petr Sirotek.
- 74b/ Jan Hladík, *Botticelli*, tapiserie, 1985, Severočeské muzeum v Liberci. Zdroj: Palata (1988), obr. 5.
- 74c/ Jan Hladík, *Bernini*, tapiserie, 1985, Severočeské muzeum v Liberci. Zdroj: Palata (1988), obr. 6.
- 75/ Zdeněk Kopáč, *Rodinný portrét*, 1993. Zdroj: <http://www.volny.cz/zkopac/images>.
- 76a/ Roman Trabura, *Láokoón*, 1998. Zdroj: [www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html](http://www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html).
- 76b/ Roman Trabura, *Hadi*, 1996. Zdroj: [www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html](http://www.aargallery.ecn.cz/trabura/index.html).
- 77/ Pavel Šlegl, *Láokoón*, kresba, 2003. Zdroj: Šlegl (2003).
- 78/ Jarda Chrtěk, kresba podle *Láokoóna*. Zdroj: [www.muweb.cz/kultura/jchrtek](http://www.muweb.cz/kultura/jchrtek).
- 79a/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 2*, cínový objekt, překližka, 1975. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 79b/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 17*, měděný plech, 1975. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 79c/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 15*, sklo, měděný plech, 1975. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 79d/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 12*, modurit, 1975. Zdroj: <http://www.art-kubicek.cz/janus>.
- 80/ Lubomír Čmejla, *Láokoón*, pískovec. Zdroj: <http://www.volny.cz/rolous/cz>.
- 81/ Václav Mergl, z filmu *Láokoón*, 1970. Zdroj: Kříž (1997).

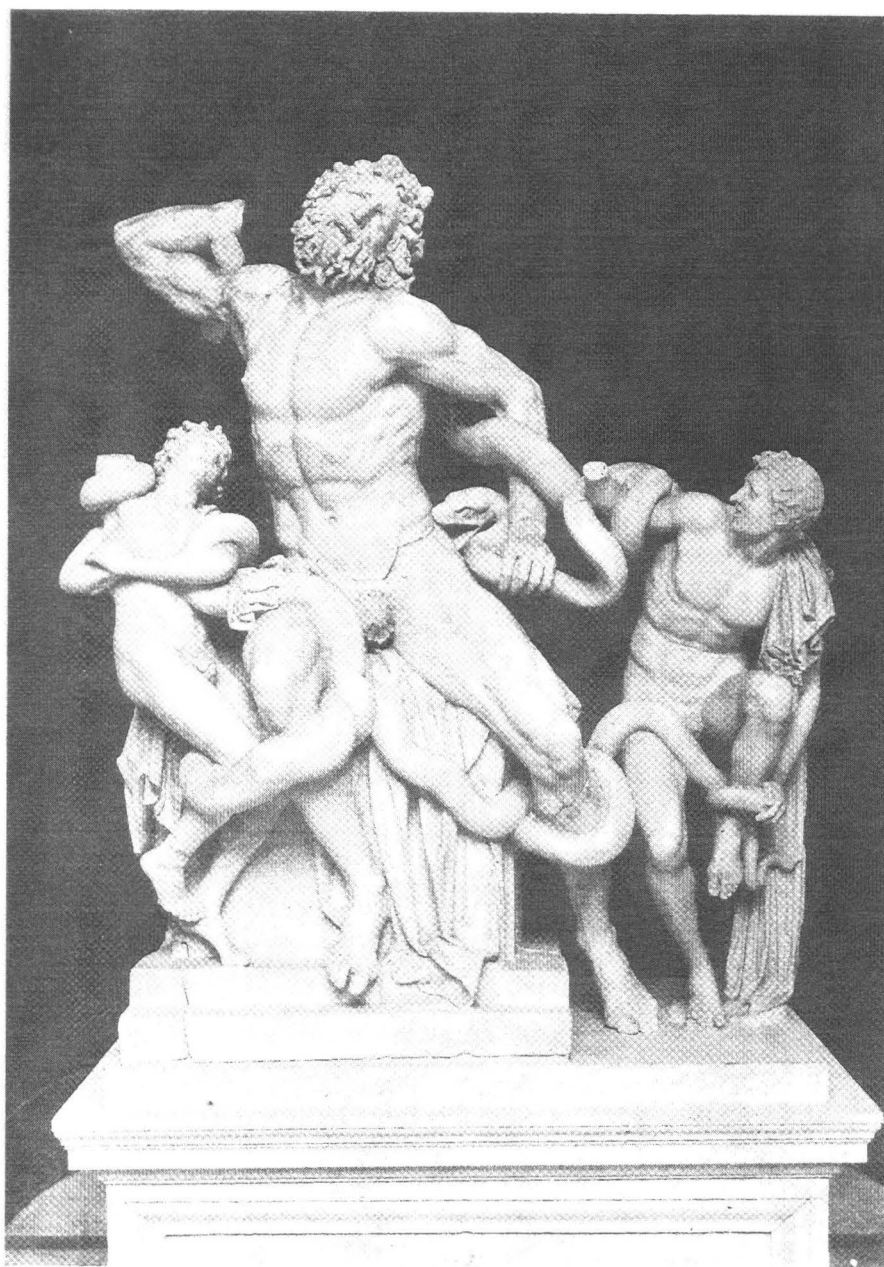
### **Poznámka k seznamu zobrazení**

Zkratky pol. (polovina), poč. (počátek), kol. (kolem), stol. (století) u datování jednotlivých uměleckých děl v seznamu zobrazení a v obrazové příloze jsou uváděny v zájmu zkrácení požadovaných údajů na minimum a tím jejich zpřehlednění. Nejsou-li u jednotlivých uměleckých děl uvedeny umělecké techniky nebo jiné údaje, nepodařilo se je dohledat.

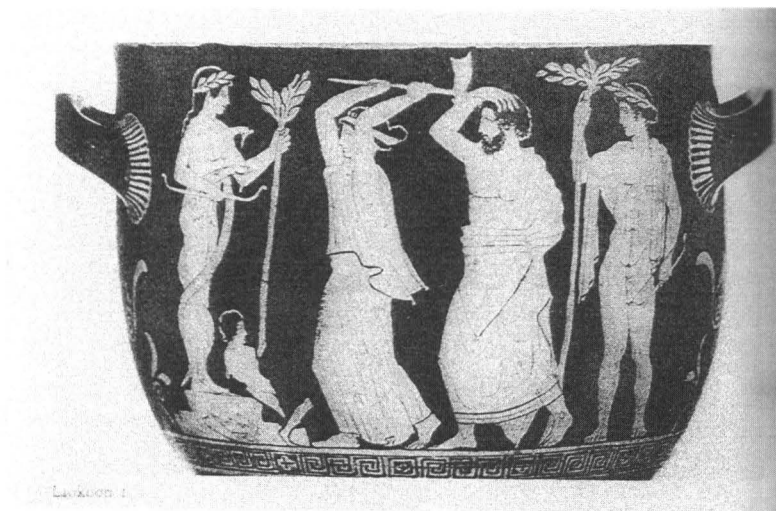




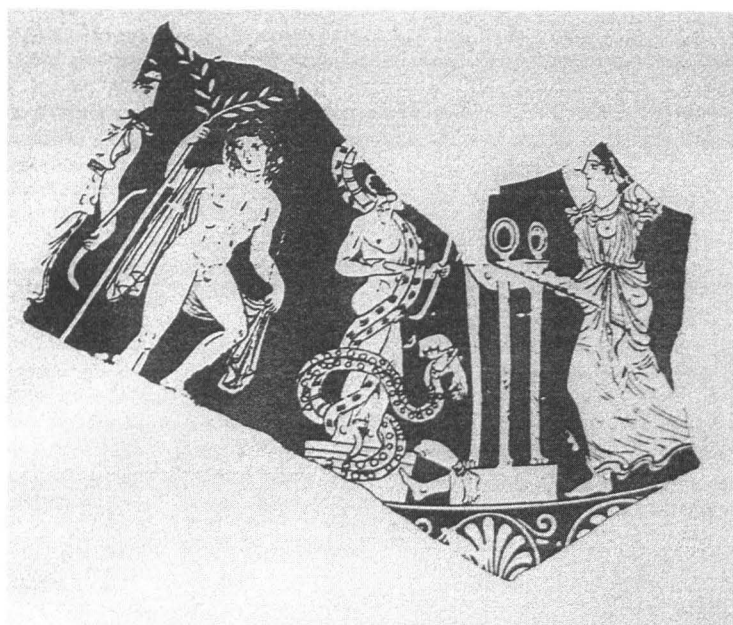
1/ *Láokoón*, 1. století n. l., Musei Vaticani, dřívější rekonstrukce.



2/ *Láokoón*, 1. století n. l. Musei Vaticani, současná rekonstrukce.



3/ Malba na jihoitalské červenofigurové keramice, 430 až 425 př. n. l., Antikenmuseum Basel.



4/ Malba na jihoitalské červenofigurové keramice, 380 až 370 př. n. l., Jatta Museum.

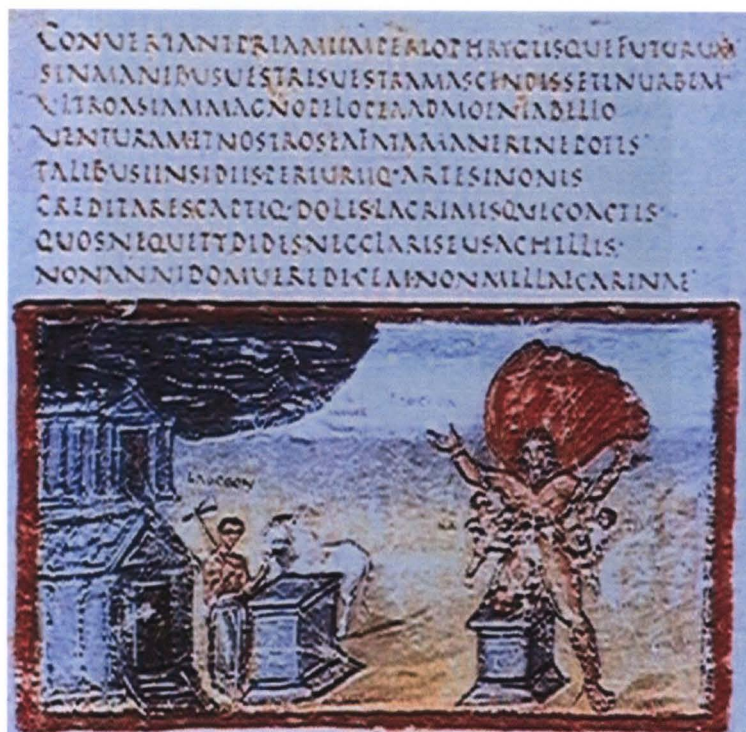


5/ Freska znázorňující smrt Láokoónta, 1. století n. l., Casa di Menandro, Pompei.



6/ „Etruská“ gemma se smrtí Láokoónta, 5. až 2. stol. př. n. l., British Museum, London.

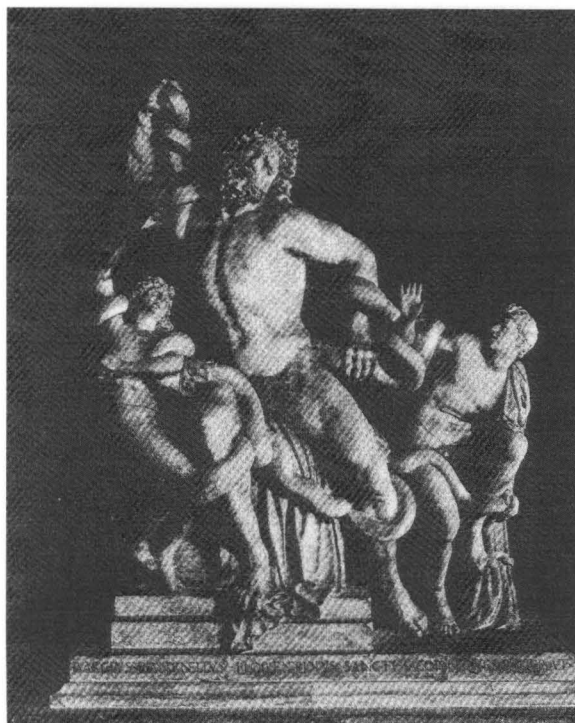




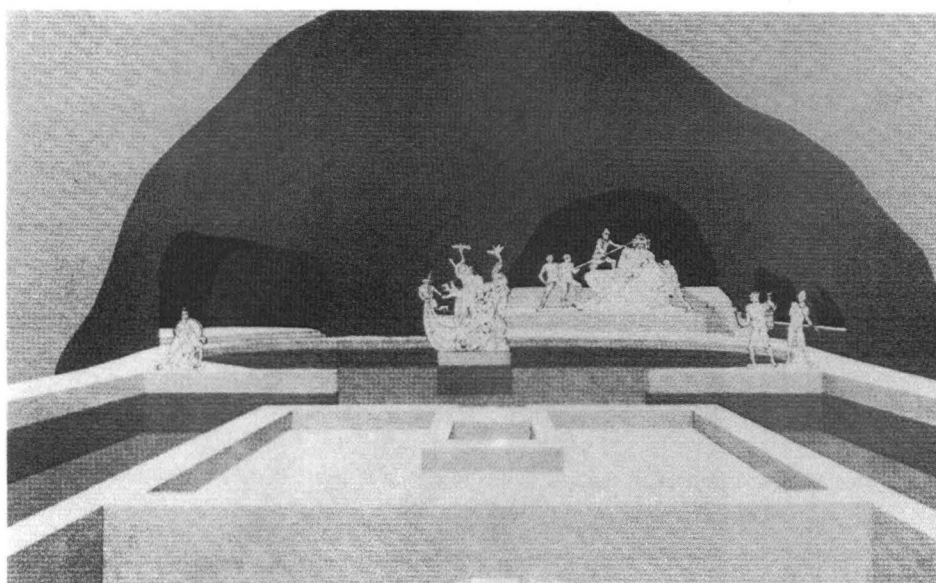
7/ Miniatura z Vergiliovy *Aeneidy* (Vat.Lat.3223, f. 18v), 5. stol. n. l.



8/ Bronzový odlitek *Láokoónta*, 1543, Musée de Fontainebleu.



9/ Baccio Bandinelli, *Láokoón*, 1523, Galleria degli Uffizii, Firenze.



10/ Rekonstrukce sochařské výzdoby jeskyně ve Sperlonze, 1. stol. n. l.



11/ Hlava Odyssea ze Sperlongy, 1. stol. n. l., Museo Archeologico Nazionale di Sperlonga.

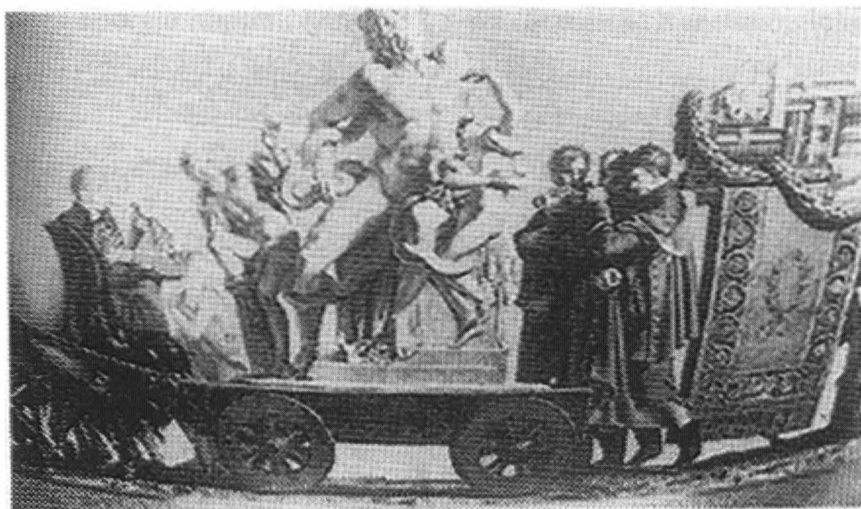


12/ Hlava *Láokoónta*, 1. stol. n. l., Musei Vaticani.

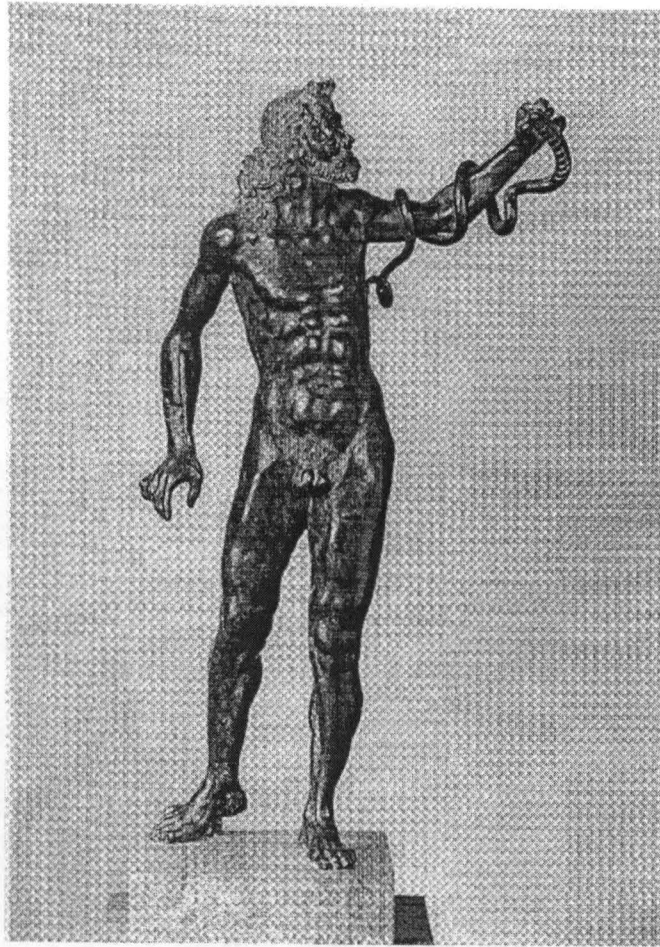




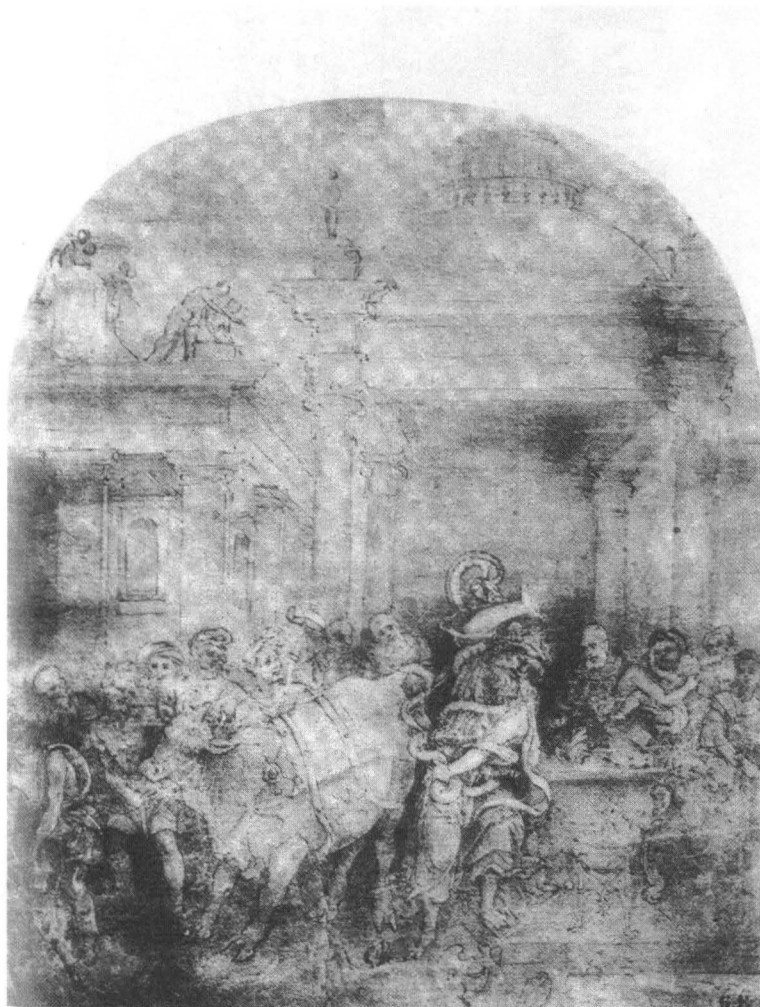
13/ Iacopo Sansovino?, *Láokoón*, 1510, Museo Nazionale del Bargello.



14/ Porcelánová váza s malovanou dekorací - přivezení *Láokoónta* do Louvru, 1813, Musée Sèvres.



15/ Francesco di Giorgio Martini, *Láokoón?*, 1495, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



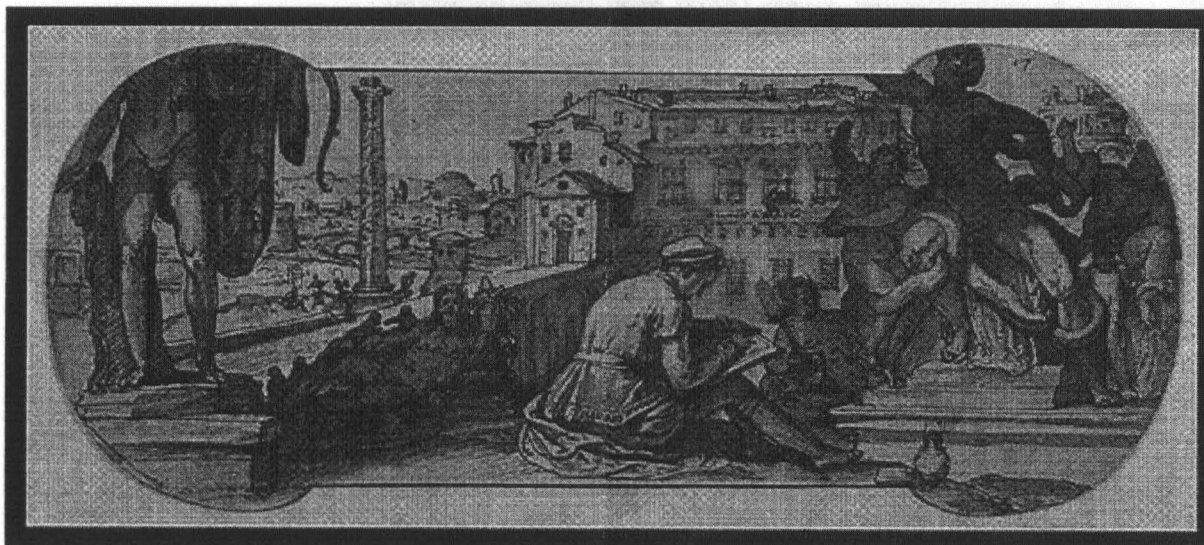
16/ Filippino Lippi, kresba znázorňující smrt Láokoóna, konec 15. stol., Museum Boymans – Van Beuningen Rotterdam.



17/ Marco Dente, rytina podle sousoší, 1520-25. Museum of Fine Arts, Boston.



18/ Amico Aspertini, rytina podle sousoší, 1537, British Museum, London.



19/ Federico Zuccaro, *Taddeo Zuccaro kopírující Láokoónta v Belvederu*, kol. pol. 16. stol., Galleria degli Uffizi, Firenze.



20/ Nicolo Bodrini, tzv. *Opičí Láokoón*, kol. 1545, Albertina Vienne.

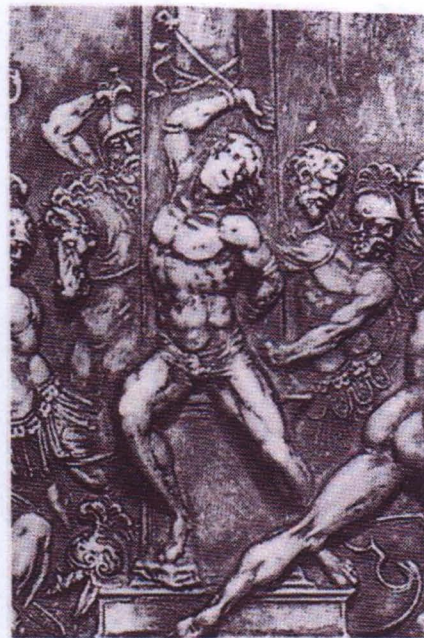




21/ Peter Paulus Rubens, kresba podle *Láokoónta*, Biblioteca Ambrosiana, Milan.



22/ Tizian, *Polyptych Averoldi*, 1522, Santi Nazaro e Celso, Brescia.



23/ Moderno, *Bičování Krista*, poč.16.stol. Kunsthistorisches Museum Vienna.





24/ Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, 1773, Virginia Museum of fine arts, Richmond



25/ William Blake, rytina podle *Láokoönta*, kol. 1820, soukromá sbírka.





by Leo Hartog von Banda - Morris, Lucky Luke, 1983.

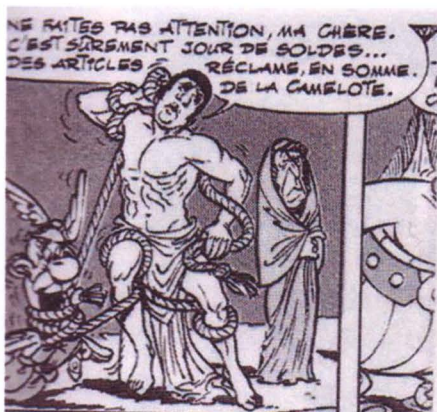
26/ Giulio Romano, freska se smrtí Láokoónta, kol. 1538, Palazzo Ducale Mantua.



27/ Beispiel 2000: Lesueur wurde nie per les woz, J.V. 1911, Pirelli's Gatt-Sch-Wer-Park, Pirelli's.

27/ Ukázky reklam s využitím Láokoónta.





28/ Ukázky využití Láokoónta v komiksu.

a/ Goscinny-Uderzo, Asterix a Obelix, 1972.

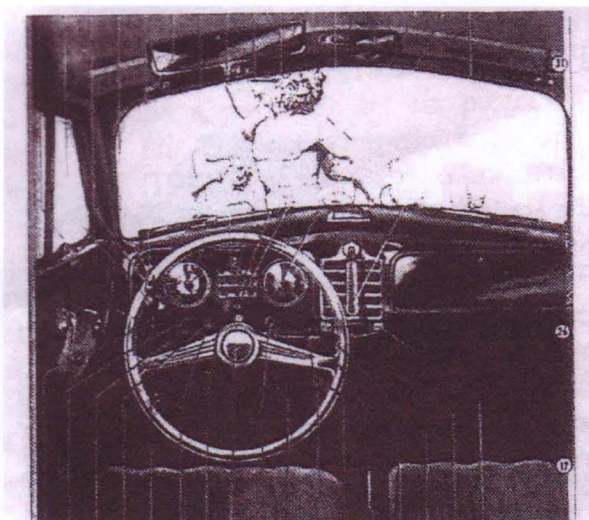
b/ Lao Hartog von Banda – Morris, Lucky Luke, 1983.



29/ Salvador Dalí, *Laocoön tourmenté par les mouches*, 1965, Fundacio Gala-Salvador Dalí, Figueras.



30/ Léon Gischia, *Laocoon*, 1945, soukromá sbírka.



31/ Edoardo Paolozzi, *Laocoon*, 1961, soukromá sbírka.

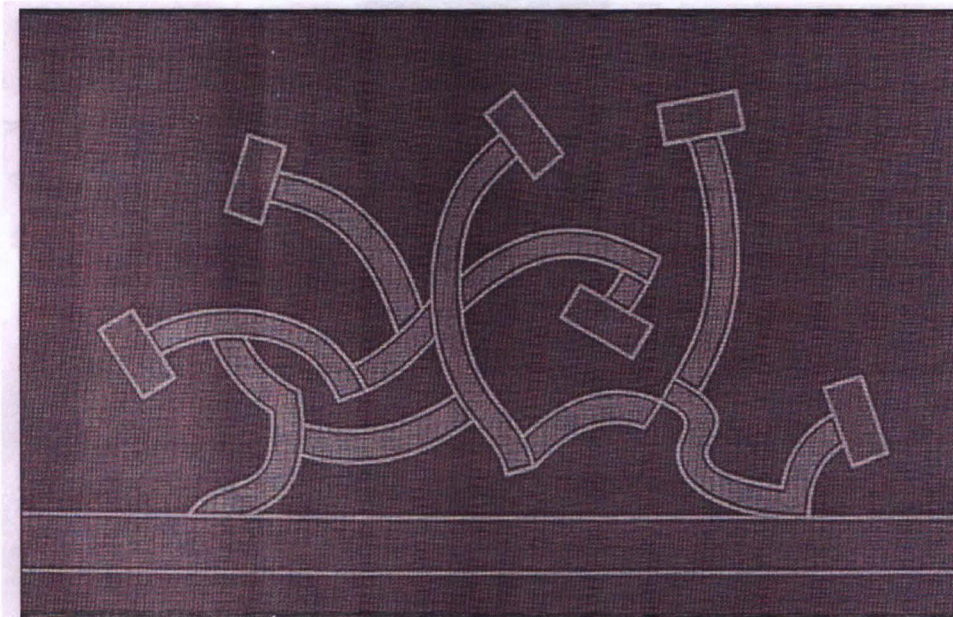




32/ Braco Dimitrijevic, *Desintegration of Laocoon group*, 1984, soukromá sbírka.



33/ Arman, *Constrictor*, 1998, sbírka umělce.



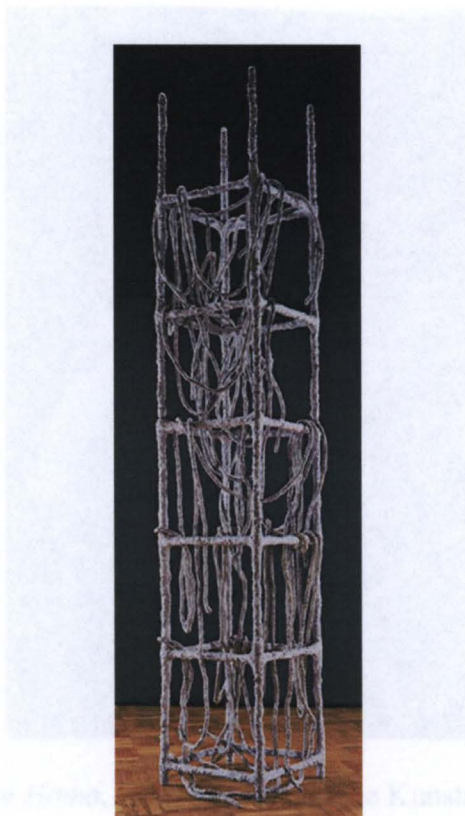
34/ Derrick Greaves, *Laocoon*, 2001.

34/ Derrick Greaves, *Laocoon*, 1966, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, USA.



35/ Ossip Zadkine, *Laocoon*, kol. 1930, Musée Zadkine Paris.





36/ Eva Hesse, *Laocoon*, 1966, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, USA.



37/ Adriaen de Vries, *Láokoón*, 1623, zámek Drottningholm, Švédsko.



38/ Josef Heintz, *Ecce Homo*, kol. 1590, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



39a/ Jan Jiří Bendl, sv. *Ondřej*, 1673-75, kostel sv. Salvátora v Praze.

39b/ François Duquesnoy, sv. *Ondřej*, před polovinou 17. stol., bazilika sv. Petra ve Vatikánu.





40/ Michael Leopold Willmann, *Osvobození Andromedy*, kol. 1695, Národní galerie v Praze.

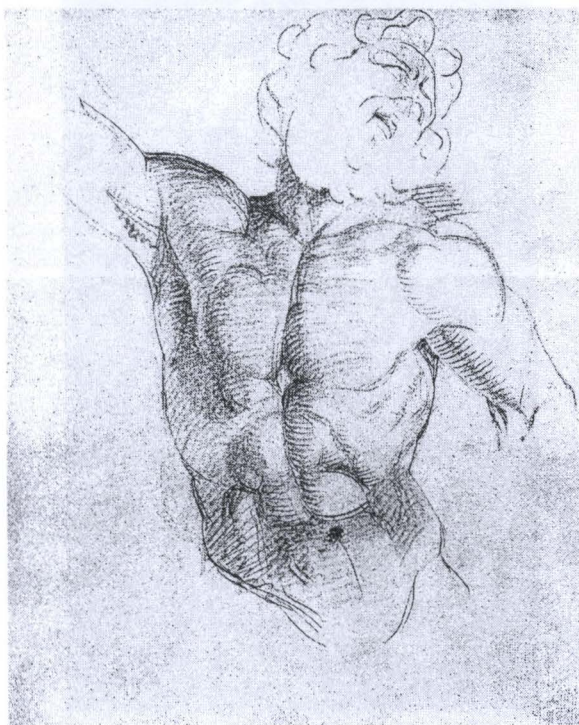


41/ Ludvík Krones, *Josef Bergler kreslí podle sousoší Láokoónta*, 1802, Národní galerie v Praze.



42/ František Tkadlík, *Studie syna Láokoónta*, 1805-1810?, Národní galerie v Praze.





43/ Karel Nord, kresba podle Mory / Zdobych, 1819, AVU Praha

43a/ František Tkadlík, kresba z náčrtníku, kol. 1816, Národní galerie v Praze.



43/ Karel Nord, kresba podle Zdobych, 1824, AVU Praha

43b/ František Tkadlík, kresba z náčrtníku, kol. 1816, Národní galerie v Praze.



44/ Jan Pechtl, kresba podle hlavy *Láokoónta*, 1819, AVU Praha.



45/ Karel Nord, kresba podle *Láokoónta*, 1824, AVU Praha.





46/ Antonín Gareis starší, *Sen umělce*, kol. 1835, zámek Jaroměřice nad Rokytnou.



47/ Antonín Gareis starší, karikatura z náčrtníku, kol. pol. 19. stol, Národní galeriev Praze.



48/ Adolf Menzel, litografie z cyklu *Kunstlers Erdenwallen*, 1834.



49/ Victor Schubert, *Romantický malíř*, 1855, Národní galerie v Praze.





50/ *Allusion aux trames ministérielles*, karikatura z cyklu *Révolutions de Paris*, 1790.



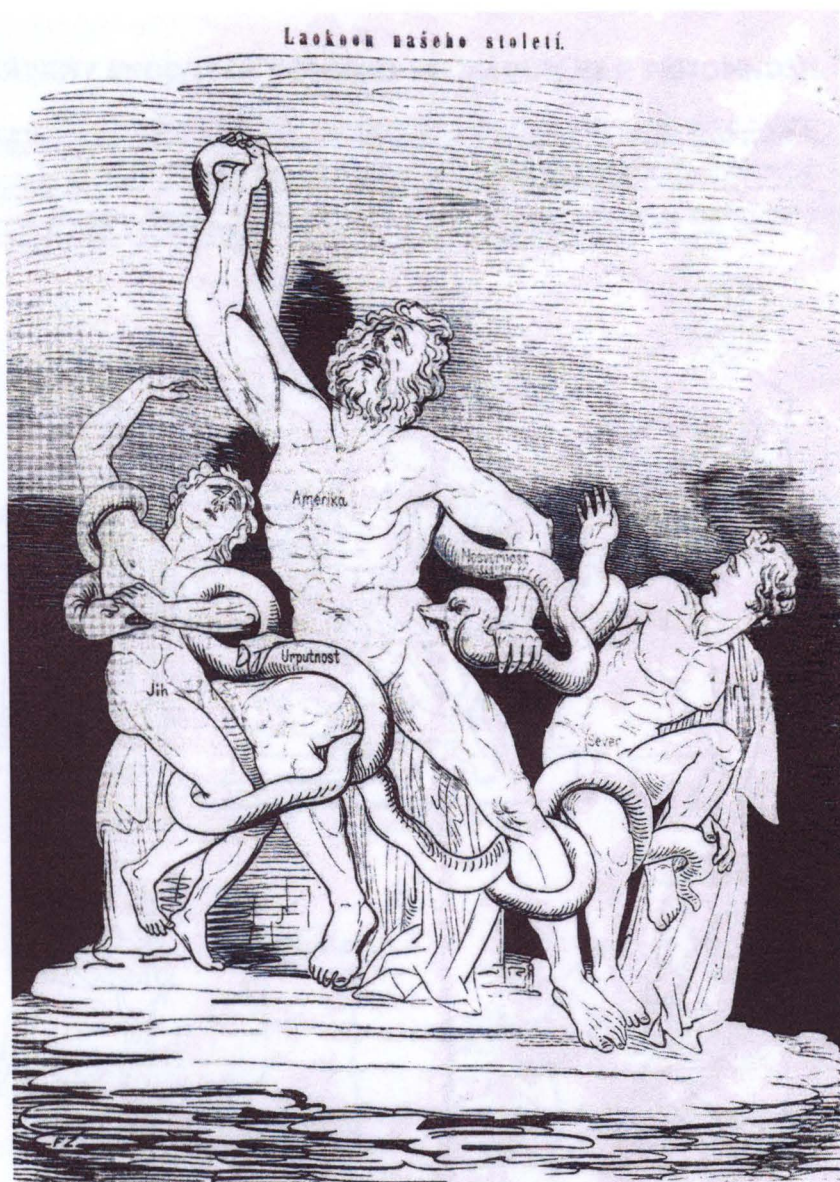
51/ Honoré Daumier, *Imités du groupe du Laocoon*, karikatura z le *Charivari*, 1868.



52/ John Bull, Skotsko a Wales jako *Láokoón*, karikatura z časopisu *Punch*, 1848.

52/ John Bull, Skotsko a Wales jako *Láokoón*, karikatura z časopisu *Punch*, 1848.





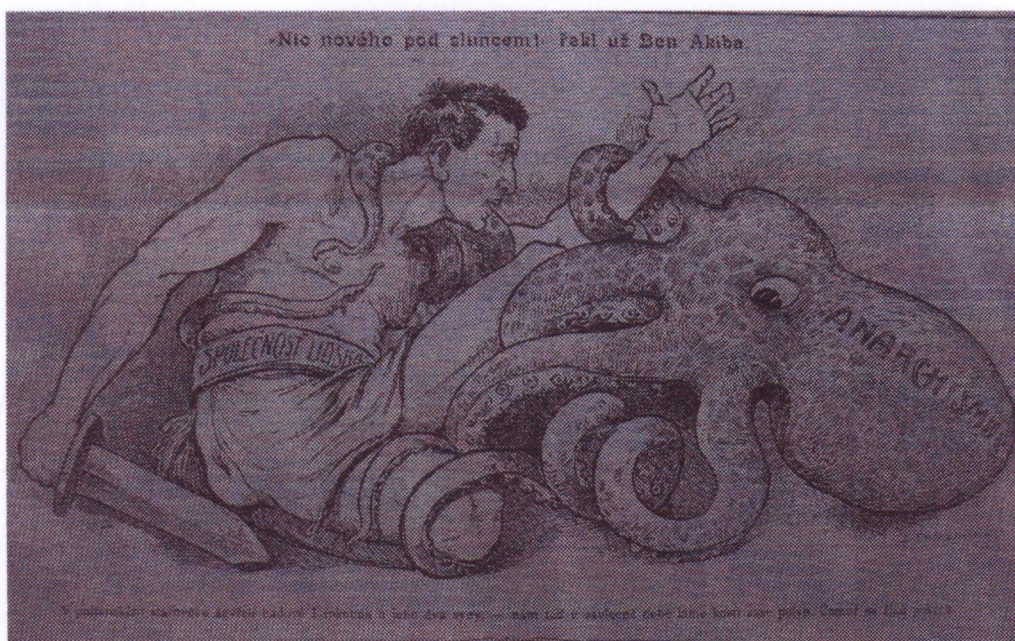
53/ *Laokoon našeho století*, karikatura z *Humoristických listů*, 1863.

53/ *Laokoon našeho století*, karikatura z *Humoristických listů*, 1863.

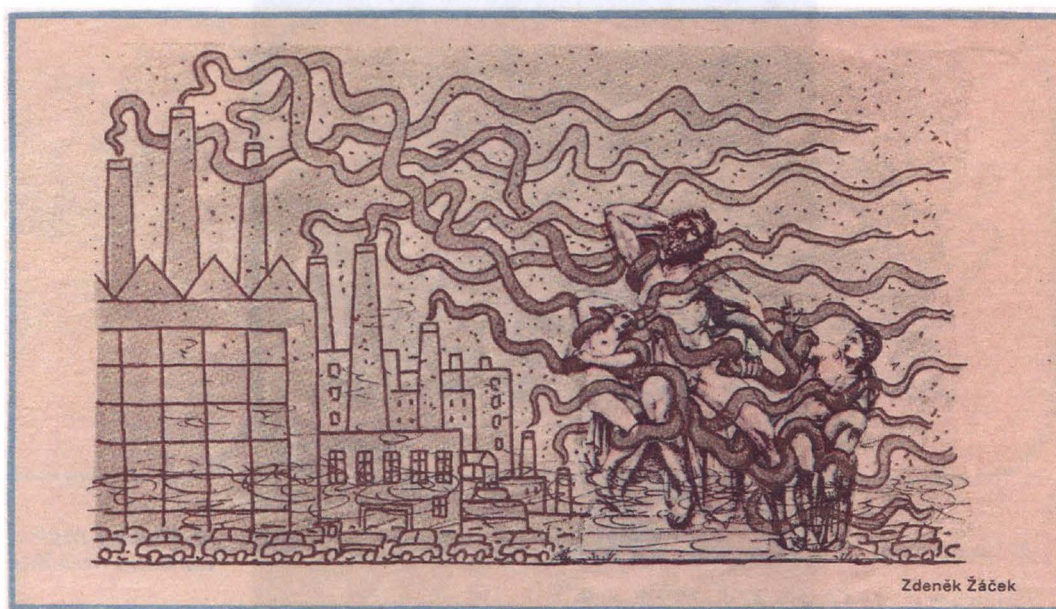






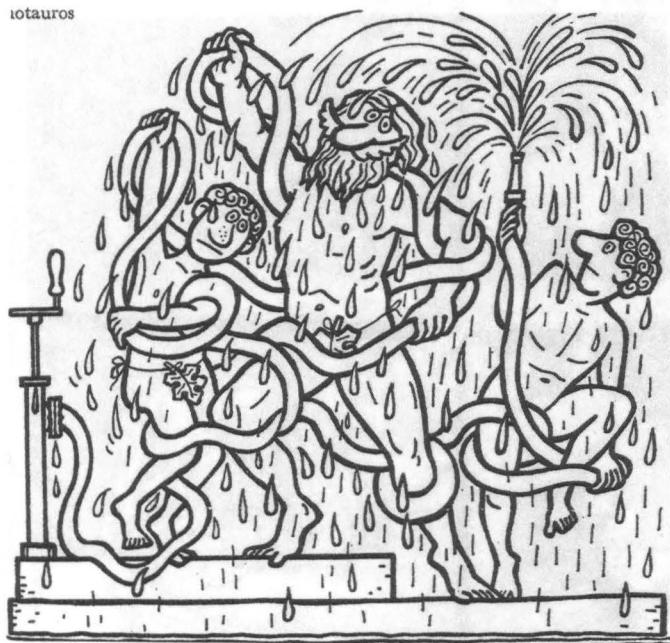


55/ *Nic nového pod sluncem*, karikatura z *Humoristických listů*, 1901.



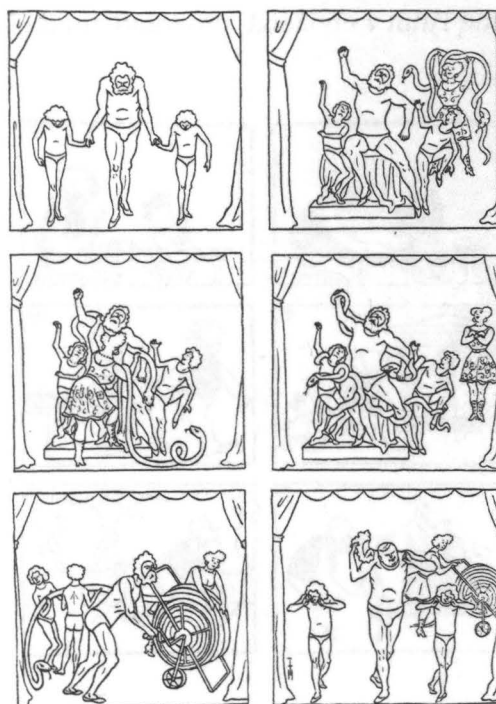
56/ Zdeněk Žáček, karikatura z *Dikobrazu*, 1975.

iotauros



59/ Neprakta, Láokoón a synové –nácvik, 1960.

THE THREE LAOKOONS. SCHLANGENDRESSUR-AKT.

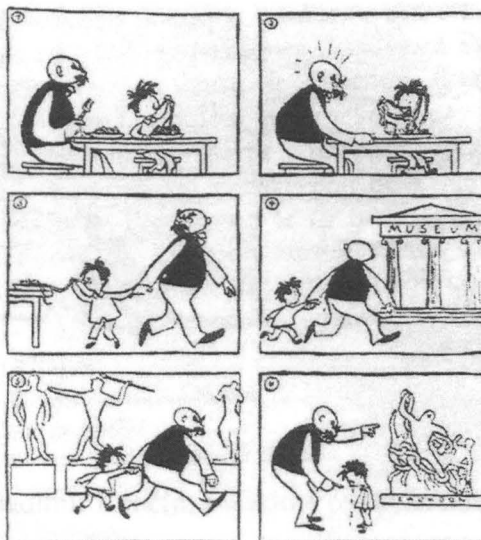


60/ Thomas Theodor Heine, *The Three Laokoons*, 1934.

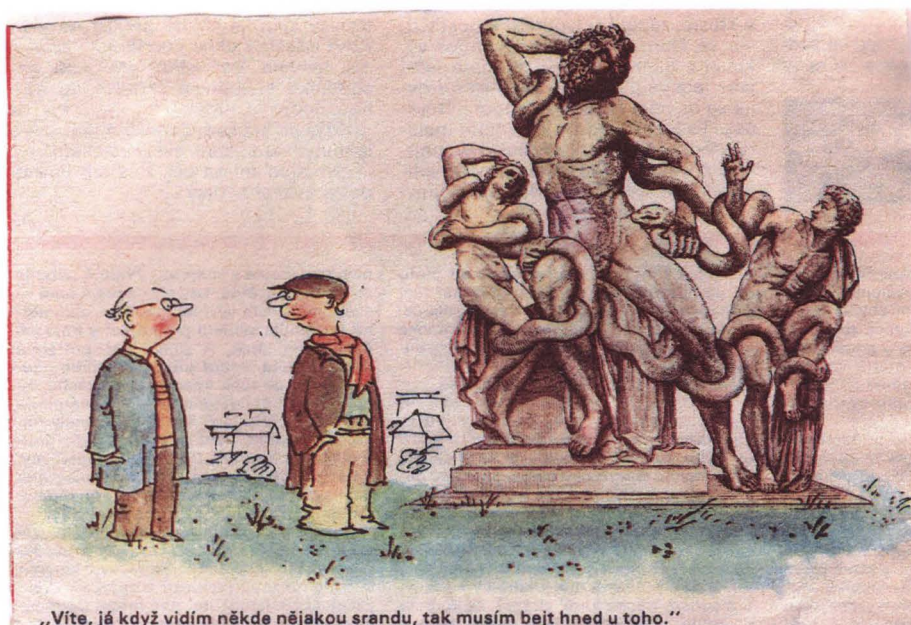




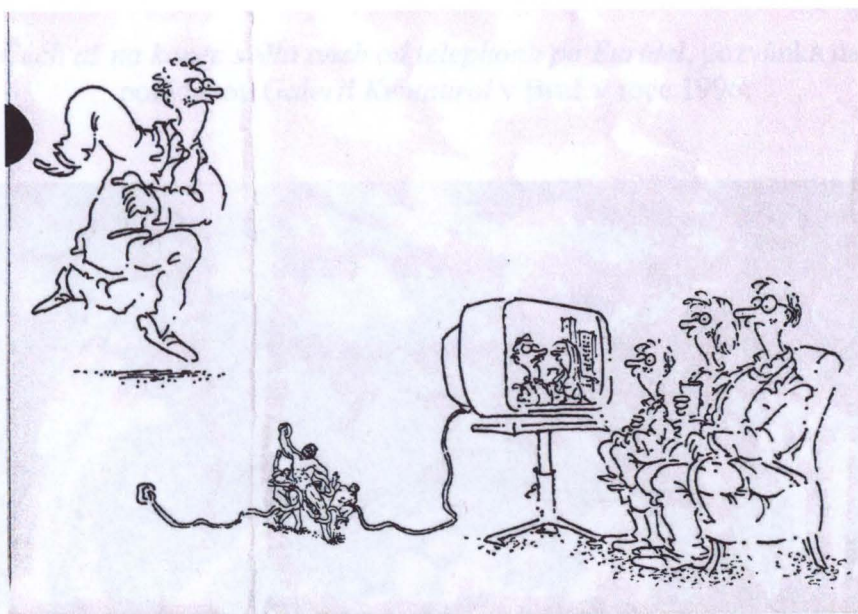
61/ Miroslav a Vladimír Jiránkovi, *Láokoón v talíři plném špaget*, 1983.



62/ Erich Ohser, kreslený díl ze seriálu *Vater und Sohn*, kol. 1935.



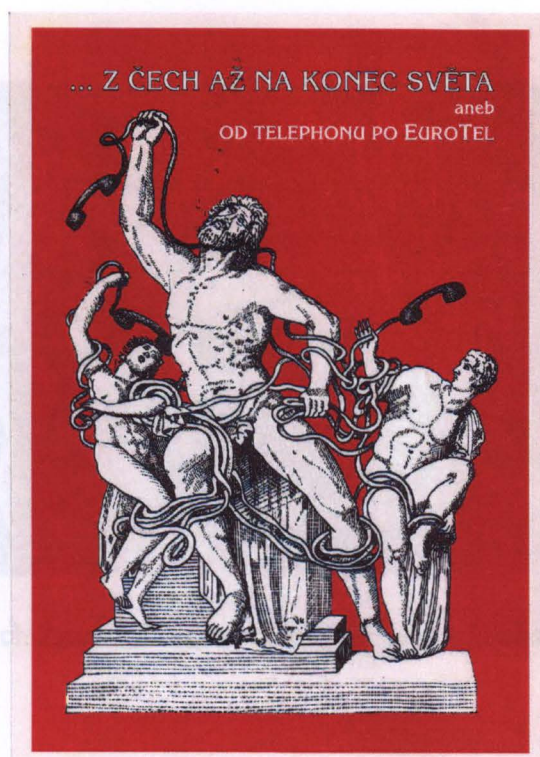
63a/ Vladimír Renčín, *Víte, já když vidím někde nějakou srandu, tak musím bejt hned u toho,* konec 60., počátek 70. let, *Dikobraz*.



63b/ Vladimír Renčín, *anekdota pro pokročilé*, 1999.







64/ ...Z Čech až na konec světa aneb od telefonu po Eurotel, pozvánka na výstavu pořádanou Galerii Kentauroi v Brně v roce 1996.



65/ El Greco, *Láokoón*, 1608-14, National gallery of Art, Washington.





66a/ Jindřich Prucha, kresba podle El Grecova *Láokoóna*, 1911.



66b/ Jindřich Prucha, *Láokoón*, 1912, Národní galerie v Praze.

68/ Jirí Kolář, *Žapa s hořký*, 1962.





67/ Stanislav Menšík, *Motiv z mytologie/Láokoón?*, 1942, Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc.



68/ Jiří Kolář, *Zápas s hady*, 1968.



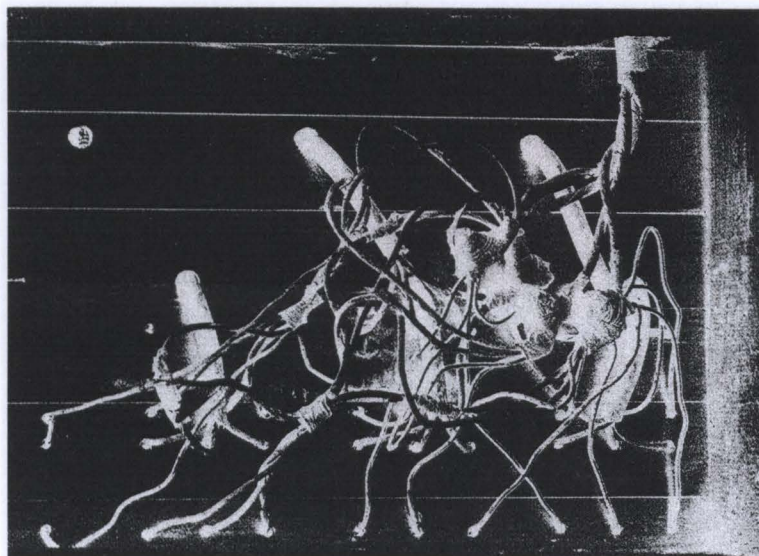


69/ Jitka Baliharová, *Láokoón*, 1985.



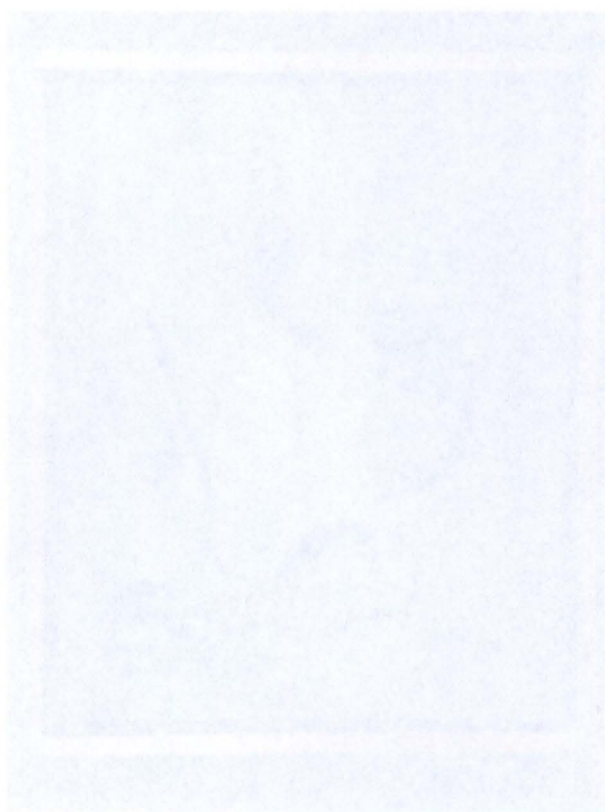
70/ František Hudeček, *Láokoón*, 1932, Národní galerie v Praze.





71/ Vilém Reichmann, *Laokoonova skupina*, 1958.

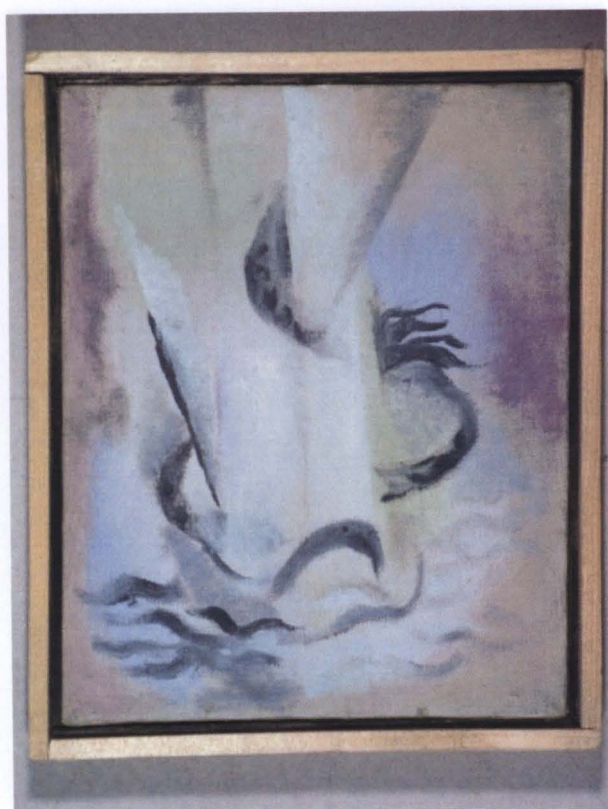
72a/ Jiří Kubíček, *Dramatický manipulátor (Laokón)* / 1975, Merav 2. E. galerie v Brně.



72b/ Jiří Kubíček, *Laokón 2*, 1975.

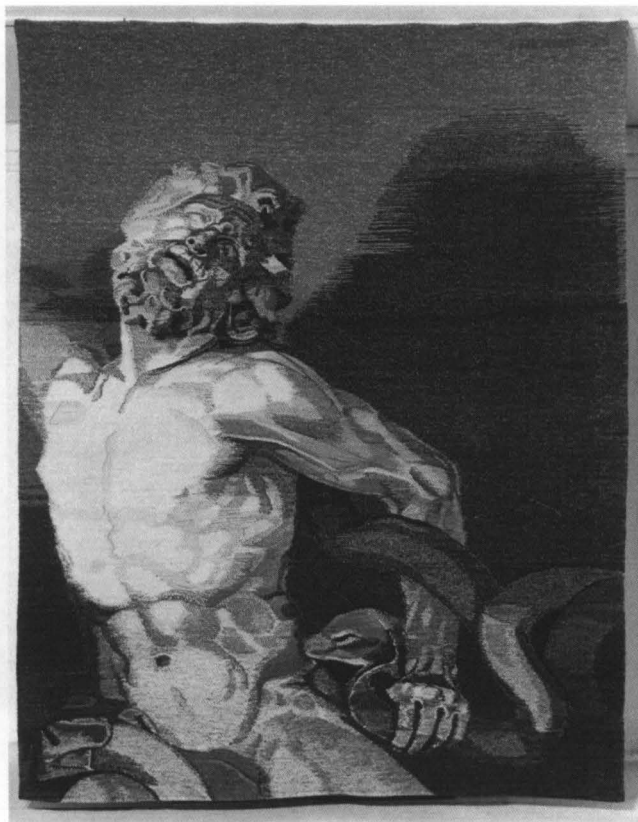


72a/ Jánuš Kubíček, *Dramatický meziprostor (Láokoón) 1*, 1975, Moravská galerie v Brně.



73b/ Jánuš Kubíček, *Barčín pád*, 1977.

72b/ Jánuš Kubíček, *Láokoón 2*, 1975.



74a/ Jan Hladík, tapiserie *Láokoón*, 1985, Severočeské muzeum v Liberci.

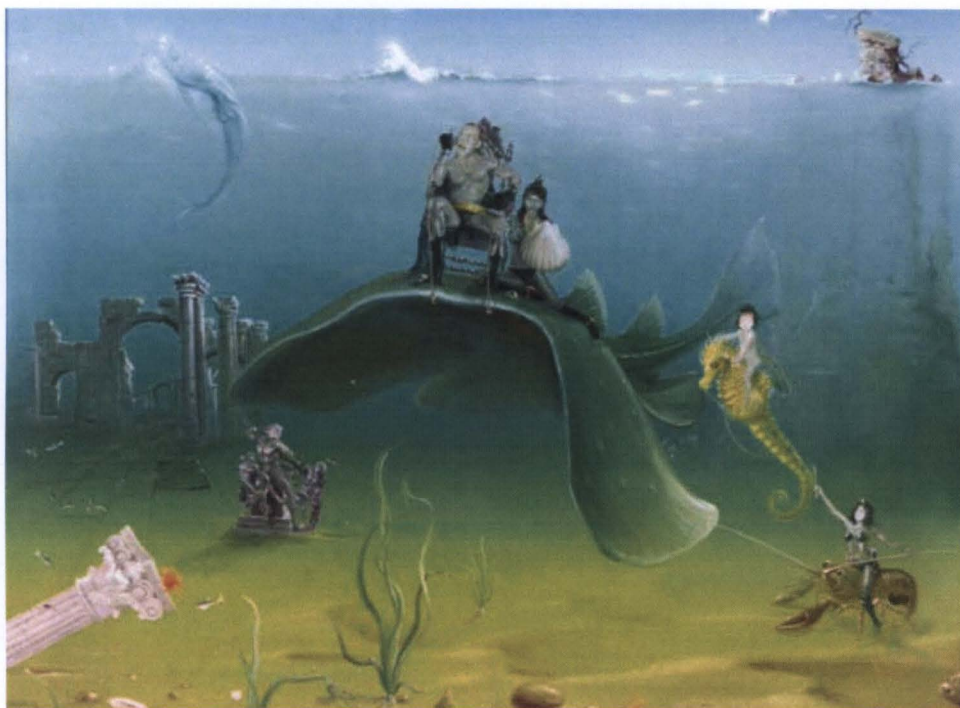


74b/ Jan Hladík, tapiserie *Botticelli*, 1985, Severočeské muzeum v Liberci.

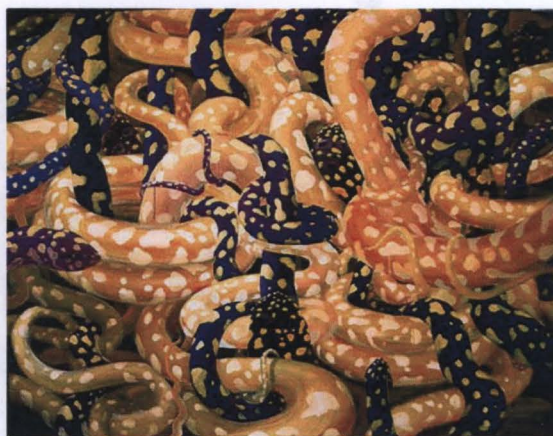


74c/ Jan Hladík, tapiserie *Bernini*, 1985, Severočeské muzeum v Liberci.





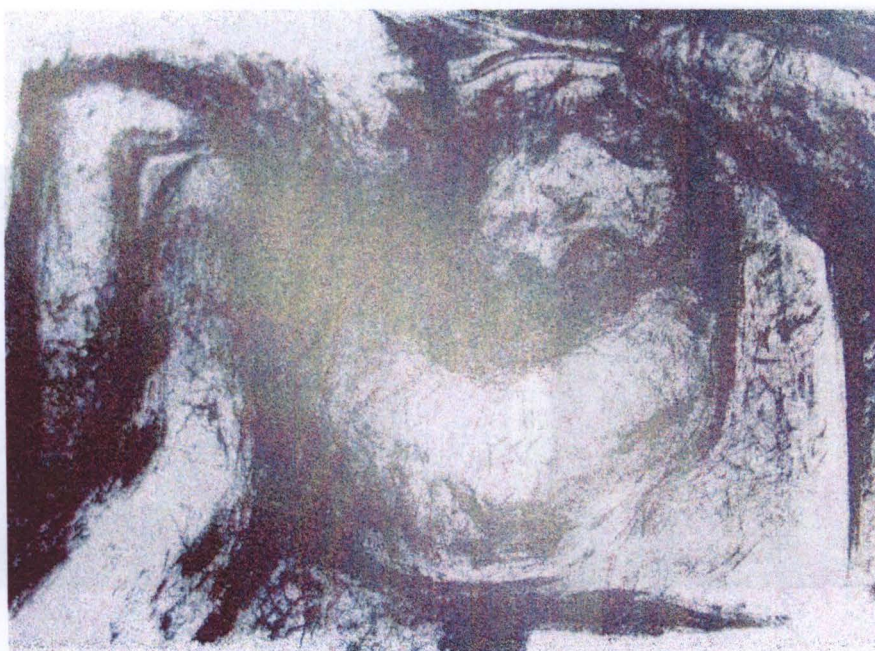
75/ Zdeněk Kopáč, *Rodinný portrét*, 1993.



76a/ Roman Trabura, *Láokoón*, 1998.

76b/ Roman Trabura, *Hadi*, 1996.

78/ Jarda Chrást, *Verba poše Láokoóna*.



79a/ Januř Kubíček, *Láokoón 2*, 1975.

79b/ Januř Kubíček, *Láokoón 17*, 1975.

77/ Pavel Šlegl, *Láokoón*, 2003.



79a/ Januř Kubíček, *Láokoón 13*, 1975.

79b/ Januř Kubíček, *Láokoón 13*, 1975.

78/ Jarda Chrtek, kresba podle *Láokoóna*.





79a/ Jánus Kubíček, *Láokoón 2*, 1975



79b/ Jánus Kubíček, *Láokoón 17*, 1975.



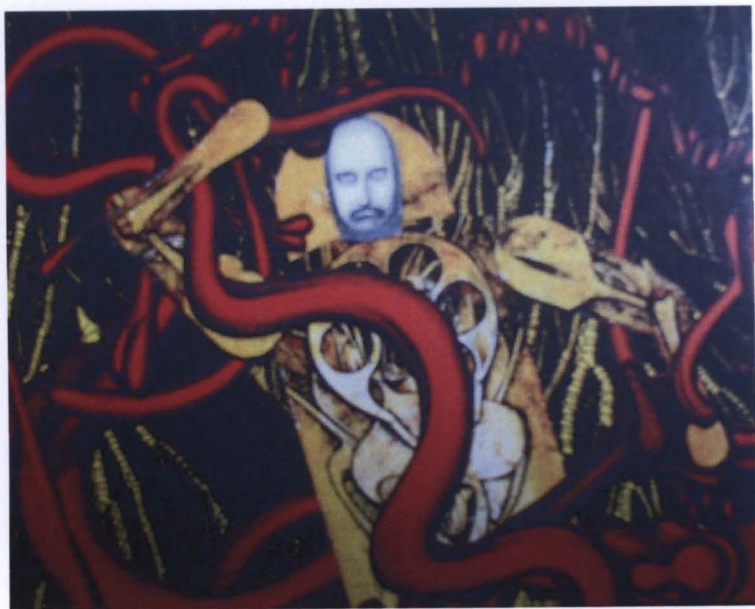
79c/ Jánus Kubíček, *Láokoón 15*, 1975.



79d/ Jánus Kubíček, *Láokoón 12*, 1975.



80/ Lubomír Čmejla, *Láokoón*.



81/ Václav Mergl, z filmu *Láokoón*, 1970.